Charles Drury Edward Fortnum

J. P. F. S. A. D. L.

D. C. L.

STORIA
DELLA SCULTURA

DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA

FINO AL SECOLO

DI CANOVA

DEL CONTE LEOPOLDO

CICOGNARA

PER SERVIRE DI CONTINUAZIONE ALL' OPERE

DI WINCKELMANN E DI D'AGINCOURT

EDIZIONE SECONDA

RIVEDUTA ED AMPLIATA DALL' AUTORE

VOLUME SESTO

PRATO

PER I FRAT. GIACHETTI

MDCCCXXIV.

LIBRO SESTO

STATO DELLA SCULTURA
NEL SECOLO
DEL BERNINI

EPOCA QUARTA

CAPITOLO PRIMO

STATO D' ITALIA E DEGLI STUDJ DAL MDC AL MDCC E OSSERVAZIONI SULLE CAUSE PRINCIPALI DELLA DECADENZA DELLE ARTI.

L' Italia diviene passiva.

Nell' epoca tanto famosa, che ha preceduto il secolo di cui tentiamo al presente di tratteggiare l'indole ed il carattere, venne all' Italia una gloria veramente sovrana da tutte le belle arti, architettura, scultura, pittura, poesia, eloquenza, musica. Nè fu però senza gloria militare e politica, poich' ebbe capitani di terra e di mare eccellentissimi, e uomini sommi di stato. Si combattè quasi di continuo, e non solamente furono le italiane contrade campo a battaglie sanguinosissime, che bella e ricca, e perciò sempre da tutti contesa, divenne

essa medesima cagione di quelle tante guerre, per cui gl'italiani parteggiando cogli stranieri facean dubbia la servitù che uniti avrian potuto evitare. Totalmente passiva nel decimo settimo secolo noi dovremo vederla dominata ed oppressa dagli spagnuoli possessori tranquilli di tanta gran parte di essa quant'è la Lombardia il regno di Napoli e la Sicilia; e i minori principi vedere tremando obbedire ai governatori del re di Spagna. Per la grandezza italiana si può dir che dormissero i veneziani, se non quanto andava svegliandoli il Turco coll'assalire i loro stati in Levante; e conviene pur riconoscere che gl'italiani si persuasero talmente della schiavitù fino al punto di spegnere la lor fantasia sì vivace e sì originale, poichè non si smorza la fantasia nelle calamità (le quali furono maggiori nel 500) ma si estingue nella disperazione. Nel 1500 la libertà, di cui rimaneva un'ombra lievissima, era l'inestimabile beneficio che riconosceva quel secolo dai caratteri forti ed energici del medio evo.

L'Italia decade dall'originalità.

Furono inutili tutti gli sforzi per mantenersi in quella grandezza, da cui bisognava discendere dopo essere stata l'Italia modello a tutte le nazioni del mondo; mancava il vigore elementare e si oscurava ogni giorno quella grandezza vera di carattere, che non si sostiene e non si esprime se non colla forza e mai coi co-

nati. Il periodo di tempo, in cui lo spirito umano e la forza del genio di una nazione sono dotati d'energia straordinaria, è sempre di corta durata. La stessa riflessione col suo gelo ammorza il bollore dell'immaginazione: al fuoco dell'invenzione succede la smania di emulare e di conoscere, e si finisce pur troppo col freddo e misurato desiderio dell'imitazione. Quel fatalissimo spirito di analisi veramente stringe ogni cuore, inceppa il genio, e detta le regole d'ogni genere di produzioni appunto quando la facoltà d'inventarle è già spenta. Allorchè gli arabi si resero servili alle dottrine d'Aristotele perdettero tutto il fuoco del loro ingegno, nel modo istesso che dovrem vedere i popoli meridionali delle epoche che prendiamo a descrivere, i quali in luogo di consultare nella loro arte poetica o nelle altre loro liberali produzioni la religione, i costumi, il carattere nazionale, non presero di mira che gli antichi loro predecessori, siccome i popoli del Nord per sottomettersi a leggi di letteratura straniera estinsero lo spirito che tanto era lor proprio e naturale. Vano è per conseguenza attendere da questo secolo e in tale stato di cose alcuna di quelle produzioni che si possono dire inspirate, nelle quali la forza della immaginazione e dell'invenzione spingono il genio al suo scopo senza calcolar sugli

effetti, senza imporre alcuna regola o aver altra guida che la propria superiorità.

Ma dopo estinta l'originalità degli ingegni, e dopo che la stessa maniera di osservare fu assoggettata all'osservazione, e si sottopose a regole l'arte medesima di prescriverle, convien pur troppo riconoscere che essendo l'inferiorità nelle opere di genio contemporanea a tanto aumento di scoperte e di cognizioni, appunto dal plauso che meritarono queste dottrine derivò il motivo più fatale a quella decadenza che nelle arti dovrem riconoscere. Quel secolo, in cui da tanti fenomeni della natura si vide cadere il velo misterioso che pareva nasconderli all'umano intendimento, ricevette un possentissimo allettamento, e parve non poter ammantarsi d'altro splendore che della novità; cosicchè fatalmente credendosi che questa in tutte le cose esser dovesse l'unico pregio, delirarono cercando novità i poeti, e novità più degli altri artisti stoltamente gli scultori: poichè qual novità lodevole può mai dar l'imitazione della natura quando l'arte sia giunta alla sua perfezione? Vennero bensì più presto derisi e corretti i delirj poetici, e vidersi quelli delle altre arti progredire smaniosamente in cerca sempre di nuovi modi, osservando la natura senza più imitarla, venerando le antichità senza più farvi alcuno studio,

ed errando sempre fra modi strani, sui quali le scuole non potevano convenire senza avere un vero fascino agli occhi che dirigesse l' andamento di questi studj all' opposto della verità e del buon senso. Nè già applicando le nostre riflessioni alle circostanze che accompagnano questa specie di fatale aberrazione dal buon sentiero nelle arti, vale il riflettere che il movimento non può sempre mantenere la medesima direzione, qualora lo spirito toccando ad un limite, la reazione diventa una conseguenza della azione; ciò sarebbe scusabile, se in quest' epoca fosse rimasta altra via non tentata per la quale aprire una nuova direzione a questi studj, come accadde tra il secolo di Pericle e quello di Alessandro: nel primo le arti emersero somme per opera di Fidia, che dalla religione avea tratto tutta la sublimità ideale e avea eretti i colossi alle primarie divinità dell' Olimpo; e il gran deviamento delle arti nell' epoca susseguente portato da Lisippo fu diretto per intentato cammino a un diverso genere d' imitazione, servendo alla gloria militare e alla politica, cosicchè i colossi dei numi si rimpiazzarono dai colossi de' capitani e de' trionfatori. Ma in quest' epoca di cui entriamo a trattare, la religione, e la politica avevano già dato argomento a tutti gli artisti, e i cinque volumi della nostra storia che precedono hanno prodotto

i documenti parlanti, che la scultura aveva dedicati allo splendore del tempio e del trono i più laboriosi suoi esercizj, cosicchè per la novità di cui fu smania non s'aperse altra via che la stravaganza. Sarebbe egli mai possibile che i capi d'opera già prodotti, essendo spesso cagione che non ne vengano più generati, e conoscendosi che la discesa proviene dall' esser prima saliti, siasi riconosciuta grave difficoltà nel poter venire a contesa col merito delle già note produzioni, e perciò siasi con mal consiglio cercata una strada diversa ad oggetto di non dar luogo a confronti? È bensì vero che chi prende di mira la perfezione d'un'arte, per quanto fallace sia la direzione che segue, crede il più spesso che la sua produzione non ceda in merito alle antecedenti, ma se non in tutto, potrebbe darsi che questo motivo avesse contribuito in unione con molte altre cause a un deviamento, sul quale ci converrà di quando in quando arrestarci per indagarne quanto più sia possibile i motivi e gli effetti.

Non fu vera pace in Italia

Tutti coloro che credono indubitata la prosperità delle Arti nella continuazion della pace e della sicurezza, scorrendo la storia di questo secolo dovranno ben convincersi del contrario, poichè quegli ingegni, che non temettero i marziali fragori ed emersero grandissimi in mezzo al teatro delle guerre e delle discordie,

languirono affatto all' ombra dei pallidi ulivi del secolo XVII. Non poterono dirsi in Italia guerre in quel secolo, e se ne furono pur anche che meritassero questo nome, passivi spettatori gl' italiani videro gli stranieri sul loro suolo combatter la preda già prima sommessa. Napoli e la Sicilia non videro che ribellioni come quella di Masaniello suscitata nel 1647 e l'altra nel 1674 di Messina, per cui la città durò quattro anni soggetta a Luigi XIV; tumulti fatali a tutti, o ne fossero autori, o innocenti, utili a nessuno, e alla gloria d'Italia non certamente diretti.

Regni delle Sicilie.

La sedia pontificale non fu più calcata dai Giulii e dai Leoni, che tanta parte nelle cose d'Italia avevano presa, e tenendosi lunge da ogni partito i loro successori, attesero all'ingrandimento della lor capitale e alla prosperità delle loro famiglie, come Urbano VIII nel lungo pontificato di 21 anni, e Innocenzo X, i quali fecero dimenticare i pregj di cui non andavano privi, l' uno pel soverchio ingrandimento accordato ai nepoti, l'altro pel troppo favore concesso a D. Olimpia sua cognata, di cui levossi tanto rumore. Amarono in generale le arti e non trascurarono occasione per mostrare magnificenza, ma la protezione accordata a questi studj fu singolarmente in Roma diretta a sinistro, poichè dando sopra esse troppo for-

Corte di Roma.

te e lungo dominio ad un solo, che fu Lorenzo Bernini, può dirsi che un tal favore rivolse in tirannia quella libertà di cui tanto le arti abbisognano, della quale avrem luogo a conoscere i funestissimi effetti.

La Toscana.

La Toscana più felice e più lieta per il paterno regime di Ferdinando II, non degenere dagli avi e protettore d'ogni studio e d'ogni talento, e di Cosimo III succeduto al padre, fu governata da due principi per l'intera durata d'un secolo, senza soffrire alcuna commozione o cangiamento che ne turbasse la pace tranquilla. Dagli altri principi poco favore ebber le arti; la corte sì gentile di Urbino, delle cui residue affettuose memorie tanta consolazione ritraggono i nostri studj, fu inghiottita negli stati ecclesiastici. Quella di Mantova fu grandemente funestata dall'atrocissima guerra di successione, e dopo la desolazione sofferta della peste fu sottoposta all'ingordigia e alla brutalità dei vincitori nel sacco del 1630; cosicchè invano si cercano in quel non più risorto paese gli avanzi delle preziosità che avevano a gara raccolte e i Gonzaghi e gli altri agiati cittadini ad esempio dei principi, divenute allora pasto di rapina o di fiamme. Nè risorger poteva più quel ducato, poichè se alle militari sventure le virtù porgono rimedio e conforto, e la temperanza dei principi è l'esempio il

Altre piccole corti d'Italia.

più edificante nella miseria pubblica, animando il coraggio e le forze morali; i vizj al contrario avviliscono il trono, e attirano l'indignazione dei popoli. Così fu allor dei Gonzaghi, l'ultimo dei quali spogliato dei suoi stati morì inonorato senza prole in Padova.

Gli Estensi.

Gli Estensi espulsi da Ferrara restrinsero il loro dominio agli stati di Modena e di Reggio, e tralignati dalla grandezza dei Leonelli, dei Borsi e degli Alfonsi non primeggiarono più fra le corti italiane, e cessarono di rivaleggiare in munificenza e in splendore colla famiglia Medicea. Tassoni scrittore elegante e spiritoso, forse il migliore nel principio di questo secolo. trovò sì poca protezione a quella corte, che rappresentato con un fico in mano, pose questo distico sotto il proprio ritratto inciso in fronte al suo poema:

Dextera cur ficum quaeris mea gestet inanem?
Longi operis merces hæc fuit, aula dedit.

I Farnesi.

I Farnesi in Parma non eguagliarono la magnanimità di Alessandro; e Ranuccio che gli succedette antepose il terrore all'amor de' suoi sudditi, dal cui mal provido consiglio amarissime vennero le conseguenze allo stato. Non pertanto a questo più tiranno che padre dei popoli dobbiamo in Parma il più bel teatro che si fosse allora veduto, e che forse non ebbe in magnificenza l'eguale, costrutto dallo

Aleotti architetto ingegnosissimo che visse tra il finire d'un secolo e il cominciare dell' altro. Si estinse poi questa stirpe decadendo gradualmente dalla sua gloria, quasi nello stesso tempo che la Medicea.

Il Piemonte.

Meno pacifico il Piemonte si tenne di frequente sull'armi, però senza influire a variare il destino d' Italia. Carlo Emanuello e Vittorio Amadeo non sono in quella famiglia certamente nomi oscuri di gloria, e il primo specialmente trattenevasi di continuo fra i dotti dell' età sua, dei quali era frequente la corte e la reale sua mensa, cosicchè parlando il Tassoni della accoglienza ricevuta in Piemonte ci lasciò memoria come *quel Duca desinava circondato da cinquanta o sessanta tra vescovi, cavalieri, matematici, medici e letterati, coi quali discorreva variamente secondo la professione di ciascheduno, e certo con prontezza e vivacità mirabile d'ingegno, perciocchè o si trattasse di istoria, o di poesia, o di medicina, o d'astronomia, o d'alchimia, o di guerra, o di qualunque altra professione, di tutto discorreva molto sensatamente e con varie lingue.* Nè di sole lettere e gravi studj si dilettò, chè seguendo le idee del padre Emanuel Filiberto condusse ad esecuzione gli edifizj da lui concepiti, e Federico Zuccaro a lui intitolò *l' Idea de' pittori, scultori, e architetti*, parlando in essa dell' incominciata

galleria; e narra come lo stesso Duca si dilettasse disegnar di sua mano molte delle figure che in essa dovevano esser dipinte.

La repubblica Veneziana.

I veneziani si mantennero in pace coi principi vicini, e qualche breve dissapore non condusse a conseguenze importanti. Le loro armi furono sempre dirette contro il Turco in una tenzone troppo diseguale; non assistiti dagli alleati, e abbandonati alle sole loro forzè, finirono col cedere ai barbari i floridi regni di Candia. Non datano da quest' epoca opere insigni o protezion clamorosa accordata alle arti; e al più l' amor dei privati per gli studj fece conoscere non essere in questa bella parte d' Italia affatto spento, sebbene di molto illanguidito. il fuoco di Minerva. L' egregio patrizio Domenico Molin si meritò dalla storia d' essere registrato fra' mecenati più chiari.

La Repubblica di Genova.

I genovesi ebbero qualche dissidio co' vicini, e sostennero qualche guerra per la gara di protezione, che a loro con troppa liberalità volevano accordare quando la Spagna e quando la Francia. Il bombardamento che soffersero nel 1684, e la sommissione del doge Imperiali, che con quattro senatori dovette portarsi in Francia per attestare a quel monarca l' umiliante cordoglio della repubblica d'essere incorsa nel suo sdegno, fa conoscere lo stato infelice degl' italiani in quest' epoca.

Le Università.

Le università si sostennero, e gli studj si diffusero grandemente per quel che riguarda le scienze, ma insterilirono nelle arti e nelle lettere. Le calamità e le guerre del 1500 non impedirono le animatissime pitture e le caldissime poesie, e produssero le più eloquenti storie che il mondo abbia lette dappoichè Tacito andò sotterra; ma nel 600 non è una storia che di eloquenza possa pregiarsi, cioè che appartenga al regno delle belle arti. Fra tutti questi principali paesi d'Italia osservavasi un fenomeno di specie singolare nella città di Bologna, poichè non da favor di principi ma da sola potenza di privati ingegni ebbe una meravigliosa scuola di pittura, scuola nondimeno più di studio ed arte, che d'inventiva, sul qual fenomeno avrem luogo a parlare: ma la scultura non potè durante il corso di quest' epoca più racquistare alcun de' suoi diritti, primeggiare sulle altre arti, sugli altri studj; anzi parve che nel suo declinare essa volgesse rapidamente così alla decadenza, che le altre arti d'imitazione più lentamente le venissero dietro, e non cadessero sì tosto in tanta oscurità.

La Francia.

L'Italia non tenne più sola il regno delle arti, che parve dilatarsi o forse transferirsi altrove, se non con più vaglia, certamente con più grido e fortuna, poichè la Francia felice pel regno del gran Luigi, le cui virtù posero i

Turena e i Condè alla testa delle sue armate, i Louvois nei consiglj, e i Colbert alle finanze, seppe meritarsi dalle altre nazioni quel grado di ammirazione, ch' essa aveva fino allor tributata agli italiani, suoi veri e soli institutori in questi studj. Amate e protette grandemente le arti, vedevasi quel magnanimo re circondato da' primi ingegni del secolo, fondare le grandi accademie, incoraggiare le grandi intraprese, e non solo favorire i Boileau, i Moliere, i Racine, e quella folla d' autori che meritamente diedero nome a quel secolo, ma riconoscere che il nome francese era onorato dalle opere di Mignard, di le Sueur, di le Brun, dalle statue di Girardon e di Puget, e dagli edificj di Mansard, e di Perrault.

Serva egualmente pur troppo e ingloriosa la Italia nella politica, si cuoprì di vergogna, spettatrice indolente delle guerre tra francesi e tedeschi, non partecipando che ai danni d'ogni contrasto di successione; maggior male per la sua riputazione che per la sua vegetativa felicità: e quindi incalcolabile danno venne alle arti, che dalla gloria vera, più che dalla indolente prosperità delle nazioni trassero sempre grandissimo incitamento.

Progressi della Filosofia.

Non ebbe onore dalla letteratura, che gli scrittori, e singolarmente i poeti la fecero ridicola colle loro stranezze. Tutta la gloria e

grandissima dell'Italia in quel secolo le venne dalla filosofia; e per poco giudizio degl'italiani da quella gloria furono indotti in errore e in dispregio gli artisti. Ma però, ad onta di ogni tristissima conseguenza per le arti, deve conoscersi che il risorgimento della filosofia e della matematica venne unicamente per opera degl'italiani che illuminarono il mondo intero; e se dopo i primi ingegni che si applicarono a queste facoltà vi furono presso le altre nazioni insigni uomini che le ampliarono e levarono altissimo grido, ognuno conoscerà che alle invenzioni non è difficile aggiungere, che il primo passo nelle cose astruse e difficili è quello che importa e decide, e che dopo di Galileo la grandezza del nome di Newton può riguardarsi come una conseguenza legittima di quello splendore da cui era stato preceduto in Italia. E tanto maggiormente fu meravigliosa ed elevata la gloria di Galileo quanto erano più buje le tenebre che toglievano ogni vera luce dalle verità filosofiche: fede ne fanno le strane vicende e persecuzioni subìte da questo filosofo nello sviluppare quelle medesime verità che aveva riconosciute anche Copernico; vicende che dai posteri non sarebber credute senza la autenticità della storia. Il telescopio, l'applicazione del pendolo semplice nelle osservazioni astronomiche, il compasso di proporzione, la

Galileo.

bilancia idrostatica, e molte altre utili applicazioni e scoperte, che che ne dicano tanti scrittori gelosi della gloria d'Italia e ingiusti nell' attribuire il vero merito a' primi inventori, appartengono a Galileo. Calcolatore del moto degli astri, scuopritore dei satelliti di Giove, precursore della cognizione dell' anello di Saturno, verificatore dei corpi Lunari, delle macchie del Sole, e di tante altre verità astronomiche e matematiche, aperse un nuovo campo a tutti gli indagatori dell'economia mondiale. Nello stesso modo i campi vastissimi delle verità e delle leggi meccaniche tutti abbracciando, successe che le pratiche posteriori nel condurre ad esecuzione con macchine più perfette le cose che Galileo aveva semplicemente indicate o asserite, e parevano astratte e insussistenti, diedero a conoscere come avesse egli colto nel segno, non altro mancando talvolta che il meccanismo materiale per metterle a portata del convincimento di tutti.

La Toscana che aveva veduto spegnersi in Michelangelo il luminare delle arti, vide nello stesso giorno sorgere in Galileo quella face che toglier doveva dalle tenebre il mondo; e lo scettro del genio, scrisse il signor Emeric David, che per sessant'anni erasi sostenuto dallo immortale autore del sepolcro di Giulio II, del Giudizio nella Sistina e della cupola di s. Pietro,

fu impugnato dal filosofo scuopritore delle leggi del moto e della gravità, che riguardando con diletto l'arti, ne avrebbe fors' anche fatto l'occupazion principale, se le circostanze non fossersi intieramente cangiate.

Altri Matematici.

Da questa profondissima e dottissima scuola vennero il Castelli, il Cavalieri, il Torricelli, il Viviani, il Borelli, che tutte le leggi svolgendo del moto e della gravità, fecero fare alla statica e all'idraulica rapidissimi progressi; all'ultima delle quali scienze tanto splendore apportò Domenico Guglielmini profondamente instruito dagli ottimi institutori Geminiano Montanari, e Marcello Malpighi. Ma più di tutto fu allora osservabile il grande ardimento che il genio filosofico di Galileo inspirò negli altri italiani per portare senza trepidazione lo sguardo ed il calcolo nella scienza astronomica. Vincenzo Renieri, Giambatista Riccioli, e Francesco Maria Grimaldi avrebbero bastato ad illustrare quella età, se Giovan Domenico Cassini non fosse venuto per così dire a quasi disputare nell'astronomia il primato al Galileo; uomo di così raro ingegno che, chiamato dal re di Francia a decoro degli studj, fu d'uopo che il gran Colbert impegnasse ogni sua autorevole mediazione e influenza per trattenerlo.

Mentre così si andava dileguando l'ignoranza dei fenomeni e delle leggi della natura, e la

fisica impiegava le sue indagini più diligenti per discuoprire coll' analisi degli effetti una gran parte delle cause motrici, il cardinal Leopoldo de Medici, seguendo gli eccitamenti e le predisposizioni date da Ferdinando II suo fratello, diedesi cura di riunire nel suo palazzo quel tanto insigne consesso di uomini dotti conosciuto sotto il nome di Accademia del Cimento, il cui principio data dal 1657, e di cui non si compianse mai abbastanza la brevissima durata; accademia che per vaglia d'uomini chiarissimi che la composero non fu ad alcuna seconda; fra' quali suonano ancora famosi Alessandro Marsigli, Vincenzo Viviani, Francesco Redi, Lorenzo Magalotti con molti altri coltissimi e diligentissimi esperimentatori.

Accademia del Cimento.

Lunghissima opera sarebbe se gli autori più chiari in ogni ramo di elette scienze si volessero qui nominare, e non omettere i nomi di tutti coloro che le scientifiche cognizioni applicarono all'arte di edificare tanto civile che militare. Le memorie sull' arte del guerreggiare che lasciò Raimondo Montecuccoli, oltre che attestano la copia de' suoi talenti militari, fanno amplissima fede dell'estensione in cui si conoscevano le scienze, e la matematica più particolarmente. Ma finchè l'Italia ebbe petti coraggiosi e valor vero non eravi chi le leggi di guerra così dottamente dettasse, siccome quan-

Arte Militare.

do si componevano poemi inspirati dal genio non si spiegavano nelle scuole i canoni della Epopea. Misera instituzione e vana lusinga fia quella di salvare la patria, o sperare di sollevarsi colla sublimità d'Omero o di Pindaro, medianti i soli precetti della milizia, o le leggi del Poema e dell'Ode.

La fama dei filosofi si andava così ampliando meritamente per le mirabili cose nuove, che ogni giorno colla sottigliezza del raziocinio, o mediante il tentare degli esperimenti andavan trovando; e di qui però si conosce derivar la smania troppo impaziente di quella novità difficilmente scusabile che divenne il primo e il più ricercato pregio di tutte le cose.

Letteratura.

La semplicità dello stile che è inseparabile tanto dalla grazia quanto dalla sublimità, cominciò a credersi dagli scrittori cosa comune e triviale; il giungere rapidamente all'espressione del soggetto parve trito e volgare; i concetti e le arguzie andarono in voga, e tutta la forza dell'ingegno si ridusse a trovar modi non usati e ricercati, facendosi un merito d'ogni tortuosa ed ardita maniera di esprimere con novità persino gli affetti dell'anima. I semi di questi modi cominciarono a vedersi nell'epoca precedente quando alcuni classici scrittori si permisero diverse volte di scherzare sul vario significato e sulla giacitura delle parole, sicco-

me nel disegno delle ultime opere dei grandi artisti, e in specie di Michelangelo, si potè prevedere ciò che succeder doveva, quando cioè parve freddo e poco espressivo l'atteggiar le figure semplicemente, e il risentir con dolcezza lontana da tutta esagerazione ogni contorno. L'ampolloso, il gigantesco, il magnifico e la ridondanza degli ornamenti finirono coll'invadere i diritti della verità nell'imitazione. Le opere di disegno e più particolarmente quelle di scultura furono come le produzioni letterarie, e si fece peggio con un eccesso di mezzi straordinarj, dopo che le arti erano al colmo, di quello che quando nel loro risorgimento pargoleggiavano. Pare che fosse nato un raffreddamento universale e che abbisognasse un incendio invece d'una scintilla per avvivare il genio dell'arte, e sarebbesi creduto che agli ottusi palati del secolo XVII non bastassero più le soavi vellicazioni, ma fosse necessario l'irritarli colle più strane e più violenti sensazioni.

Poesia

Non vanta l'italiana poesia in questo secolo un autore che possa chiamarsi classico e purgato di stile. I poemetti e le canzoni del Chiabrera non sono i modelli più sicuri dello scrivere, ma non ostante non peccano di tutta quella corruzione di gusto che si riconosce nelle opere degli altri scrittori che vennero

dopo di lui. Partecipa egli ancora della castigatezza dell'età precedente, e debbe anzi essere collocato tra le due epoche. La freschezza delle sue immagini poetiche, e l'armonia del suo stile se non hanno meritato a questo autore un posto primario nel Parnaso italiano; e se l'odi che egli scrisse non partecipano del fuoco di quelle di Pindaro e del magistero di quelle d'Orazio, non pertanto si mantiene lontano da quelle cadute fatali che successero agli alti voli del poetare del Marini, del Testi, del Guidi, e degli altri di quella scuola. La natura non fu ritrosa in produrre ingegni spontanei, e in dare a loro forza d'immaginare, ma peccarono tutti di falso, nè si può enumerare un poema, un componimento da registrare fra i modelli della perfezione. Lo stesso Chiabrera soleva dire *ch'ei seguia l'esempio di Cristoforo Colombo suo concittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo, o affogare ec;* ma non riescì meglio però nei tanti modi di poesia da lui tentati quanto in quelli ove, non ingolfandosi nella novità, prese a modello la greca eleganza.

Il Marini ebbe più forza d'ingegno, ma non conobbe freno alle idee e alle immagini, siccome nol pose alla licenza; il Guidi fu nobile scrittore, ed al Zappi non mancarono bei modi, se non che furono un po' ricercati. Nessuno attinse alla Pindarica sublimità quanto Fulvio

Testi; dal fuoco più vivace dell' ode fatalmente precipita talvolta in concettose espressioni, che gelano il leggitore, ma non al segno di dimenticare le bellezze di cui abbonda il suo stile. Il Filicaja, il Menzini, il Lemene, e cento altri scrissero copiosamente, ma le bellezze originali si perdono in troppa zizania, perchè la storia debba tener conto delle loro produzioni in confronto di quelle che illustrarono le epoche precedenti. Il Baldovini prete fiorentino toccò più d' ogni altro il segno dell' originalità nel suo Lamento di Cecco da Varlungo. La novità di quella produzione, anzichè peccare di falso, fu modellata quasi letteralmente sulle semplici querimonie d'un villico amatore, e senza vagare nelle stravaganze dell' immaginazione si propose un più sicuro effetto eccitando la sensibilità.

Anche il Redi meritò d'essere riguardato egli pure come uno scrittore originale, sebbene tutto il merito consista nell' immaginazione, e nelle opere sue il cuore non abbia mai parte alcuna. Siccome al Ricciardetto sarebbesi assegnato un posto più alto, ove non fossero i primi seggi stati occupati nell' epoca precedente dall' Ariosto e dal Tasso: ma il modo scherzevole e senza pretesa con cui fu scritto questo poema lo mise al coperto dalla censura, e non venne a sfida colle più classiche produzioni, preferen-

do di brillare in una seconda sfera, piuttosto che esporsi ad esser eclissato fra i luminari che gli avevano aperta la strada.

Non senza fortuna fu anche la novità che presero a norma dei loro poemi eroicomici Alessandro Tassoni, e Francesco Bracciolini. Ma a questa unione dei due modi, che a lungo qualche volta stancano ed irritano, non potevano consecrarsi che genj satirici, i quali secondo un disegno bizzarro tessendo le fila del loro lavoro, non si elevano mai alla meta che è riservata a' veri genj inventori. La parodia non s'intende senza che preesistino i grandi modelli, che i posteri imitano di rado e sfigurano di frequente; e in questo difficil modo e libero di poetare soli rimasero Tassoni e Bracciolini fra quanti tentarono di raggiungerli senza successo; quando anzi non sia opinione più ricevuta in Italia l'accordarsi alla Secchia rapita il primato, rimanendo lo Scherno degli Dei più polveroso e negletto di quella, e accompagnato al Malmantile racquistato di Lorenzo Lippi, altro poema eroicomico di quella età.

Da questi mediocri ingegni non potè certamente venire alle arti d'imitazione alcuna scossa che le rilevasse da quel languore del quale pareva minacciarle il finire del secolo XVI; e veramente obbrobrioso fra le memorie italiane è il plauso che ottennero Claudio Achillini e

Girolamo Preti, le cui poesie debbono collocarsi nel vortice dei delirj umani. Noi non diremo che costoro prendessero ad esempio alcuni modi francesi che si fecer comuni pur troppo anche in Italia, nè che lo splendore con cui il cardinale di Richelieu ricompensò i pazzi versi dell'Achillini venisse dal gusto già prima depravato di quel ministro, ma gioverà ricordare (senza però mai scusarne gl' imitatori) che nel poema intitolato *la semaine ou les sept jours de la Création* di Guglielmo da Barras francese morto nel 1590, il sole vien detto *il Duca delle Candele*, il vento *il Postiglione d'Eolo*, il tuono *il Tamburo degli Dei*; espressioni tutte che di molt'anni precedono *il sudore dei fuochi* nella *preparazion dei metalli*, e le altre brutture di cui lordarono le fonti Castalie i due sovraccitati poeti bolognesi.

Stato delle Arti.

Nessuna maraviglia per conseguenza se lo stato di tanta abiezione in cui trovavansi le lettere contribuì a strascinare le arti verso quella corruzione da cui si vedevano già minacciate. Non fu questa la prima volta nel giro delle storie che si vedessero modificarsi le une secondo le altre per vicendevoli impulsioni. Un motivo evidente dell' analogia che passa tra il gusto delle arti e quello delle lettere si notò anche con tanta evidenza in quei secoli, nei quali la cultura degli arabi supplì all' immensa igno-

ranza in cui era sepolta tutta l'Europa. Come le loro lettere costruirono i loro edifizj, dei quali riempirono la Sicilia, e la Spagna, diffondendo prima presso i normanni, poi presso gli altri popoli quei strani modi di edificare in tutta l'Europa. Il loro gusto orientale, caratterizzato dall'abuso delle immagini e dell' ingegno, faceva loro riescire insipida e fredda la poesia de' greci; e fra i libri ch' essi quasi con culto superstizioso tradussero, presso che nessuno dei classici meritò l'onore d'una versione. Omero, Sofocle, Pindaro non si riscontrano fra le traduzioni degli arabi, quasi non possano venire a confronto de' loro poeti. Gli arabi preferirono immagini più gigantesche e più ardite, vollero più sorprendere a forza d'immaginazione, che commuovere, e opprimendo col lusso e la ricchezza dei pensieri, e l'ampollosità delle frasi, non credettero mai superfluo nulla di ciò che riputavasi bello, sopraccaricando di similitudini e d'immagini ogni lor produzione. Così fu delle loro arti, ove il lusso immenso della materia veniva superato dalla squisitezza di un tal lavoro, che diventava tormento incessante per la mano che lo eseguiva, ed era perenne cagion di vertigine per l'occhio che doveva comprenderne i tortuosi raggiri, le parti accessorie, i sopraccaricati meandri, le foglie, le volute, gli arabeschi d'ogni genere, necessa-

riamente destinati a bandire da ogni produzione l'aurea semplicità e quel dolce riposo sì caro alle arti, ove sembra che il genio si rinfreschi, prendendo maggior lena a' suoi voli. Non pare neppur che gli studj di questo secolo degnassero applicarsi alle versioni dei classici, le migliori fra le quali portano la data dei tempi anteriori, o bisogna cercarle fra i moderni: mai più si vide meno originalità nelle arti unita a tanta smania di essere originali. La sola musica si avanzò, e molto giovolle Giambatista Doni colla sua greca erudizione. La politica non fu intesa, e si pescavano inutilmente gli arcani dogmi della medesima lambiccando Tacito il più semplice degli scrittori.

Specie umana affievolita.

La stessa razza degli uomini si osserva in questo secolo esser molto degradata di bellezza in Italia dalla stirpe precedente, e basta guardare i ritratti in gran copia esistenti in tele e in marmi dell'uno e dell'altro secolo per esserne convinti, riscontrandosi le teste molto più quadrate e tanto più rare le belle ovali forme del cinquecento.

Di questo facilmente la storia dei disastri italiani può spiegare le cause, giacchè a mano a mano che si stazionarono tranquillamente fra noi le nazioni straniere, vi portarono ben altro che semplici costumanze; ma giunsero colla degenerazione delle progenie ad alterare ogni

esterno modo, ogni foggia, ogni abitudine, ogni bisogno in maniera prima da noi sconosciuta. Divennero quindi le forme de' vestimenti ancora più disgraziate, e infelici quei monumenti che ne conservarono in rilievo le miserabili caricature incompatibili coll'arte dello scarpello; e ciò che è peggio in aggiunta a tanto discapito si è, che tutto il secolo ebbe maggiore ferocia di costumi, cosicchè le non rare emulazioni tra pittori e tra poeti terminarono più spesso alla pistola e al coltello.

Vaghezza prenderebbe naturalmente adognuno, esaminando lo stato di questo secolo, di conoscere i motivi pei quali la scultura peggiorasse più evidentemente della pittura, e perchè quella non riescì ad avere un Guido, un Albano, un Domenichino, un Caracci, un Guercino; su di che quand' anche non si giungesse a sciogliere perfettamente il quesito, possonsi fare alcune riflessioni.

Stato della Pittura in Bologna.

La scuola bolognese, cui tutti appartengono questi rinomatissimi artisti che abbiamo nominati, non aveva prodotto che il solo Francesco Francia, nel mentre che le altre scuole d'Italia avevano dato a quest'arte i tre luminari che meritarono il primato incontrastabile nell' espressione, nella grazia, nel colorito. Mentre Bologna avrebbe potuto nel XVI secolo contendere colla forza de' suoi ingegni alcuna di queste

palme, essa fu involta nei torbidi, che finirono con renderla passivamente suddita di una potenza, sotto la quale non le restava più altro voto, nè altra speranza che godersi in pace la sua territoriale opulenza. Ogni altra idea di grandezza e di indipendenza sbandita, conformandosi al destino di tutto il restante d'Italia, divennero in breve ricchissime le famiglie e le corporazioni religiose, cosicchè forse poche altre città dell' Italia riunivano in seno altrettante fortune: quindi si videro surrogate a quei mezzi che la sovranità opportunamente diffonde per le arti, molte altre private occasioni di liberali incoraggiamenti agli artisti che andavansi sviluppando in quella parte d'Italia.

Aggiungasi un principio di nobilissimo orgoglio, che animando sempre l'animo dei bolognesi, e riconoscendo come dopo la capitale dello stato ecclesiastico la loro città era immediatamente seconda, veggendo nella sede del mondo cristiano protette le arti dalla pontificia munificenza, posero in opra ogni cura e ogni mezzo onde emulare lo splendore di Roma. Non sono che le occasioni le quali formino gli uomini mettendo a prova i talenti, e furono quindi protetti vigorosamente quei begli ingegni che corrisposero a tanto nobile emulazione. I palazzi, gli oratorj, le chiese si ricuoprirono di pitture bellissime, e i bolognesi ebbe-

ro il vanto che Roma stessa si ornò delle opere dei Caracci e di Domenichino nelle cupole di S. Andrea, di S. Carlo, nella chiesa di S. Luigi, in quella di Grotta Ferrata sul cammin di Frascati, e nella magnifica galleria de' Farnesi. Ma ad onta di tutto questo, e malgrado che il Sampieri possa meritare un luogo tra primi del miglior secolo, non manca egli pure di aver adottato alcuni modi convenzionali, un certo stile di famiglia, che meno pronunciato che nei Caracci e in Guido, lascia nullostante conoscere che Raffaello imitava la natura per un cammino più semplice, che Tiziano coloriva con maggior succo e maggior verità, e che la grazia correggesca su cui fe' tanto studio la scuola di Bologna si poteva imitare, ma non trasfondere nella propria natura.

Non erasi esaurito nel secolo precedente quel genio in Bologna che dar doveva ad un tempo tanti famosi artisti da levare altissimo grido in Italia; e tanto maggiore quanto eran già morti i luminari delle arti, lasciando soltanto gli esempi appunto opportuni per coloro che sanno trarne profitto. Ed ecco per una parte che questa osservazione può rispondere al quesito sull' esservi stato in Italia, malgrado il decadimento generale delle arti, un tanto numero di buoni pittori, anzi tutta una scuola, che però non andò immune dall' essere contrassegnata

dal carattere dell'età per quanto sia distinto il numero delle sue produzioni.

Inferiorità della Scultura.

Che poi generalmente gli scultori fossero inferiori di gran lunga in merito ai pittori potrebbe ascriversi ad un principio inerente alle idee che si erano messe in capo gli scultori medesimi; poichè nulla ridusse a peggior condizione l'arte della scultura, quanto il voler trattare nei marmi i soggetti convenienti al pennello, e comporre, e panneggiare le figure nello stesso modo che appartiene di farlo al pittore; la qual cosa alterò tutti i principj dell' arte dello scarpello. S' abbandonò l'imitazion dello antico, non si osservò più la natura, e si composero i modelli affettati e panneggiati grottescamente nella stessa forma tanto per i pittori che per gli scultori. Nessúno più riconobbe la circoscrizione delle proprie discipline, e peggiori dovettero essere le sculture se gli artisti di quelle avevano invaso il dominio d' un altra delle arti d'imitazione, giacchè tutte hanno pur sempre i loro canoni separati e le loro forme convenienti, per quanto il fondo primitivo possa esser lo stesso. Nell'opposto difetto al contrario cadrebbe l' arte della pittura ove si prefiggesse i modi della statuaria. Ma peggiore fu l' effetto che doveva produrre per questa violazion di confine l'arte dello scarpello, poichè più reale e sensibile diviene quel difetto

che si vede e si tocca per ogni parte, che l'altro il quale presentasi dal lato meno sfavorevole su d'una superficie soltanto; cosicchè gli svolazzi dei capelli e dei panni, e le smorfie affettate d'una statua la fanno parere non solo cattiva dal lato migliore, ma la rendono insopportabile dagli altri lati ne' quali lo spettator la riguarda, assomigliando a una pesante scogliera tutto ciò che s'intende dover graziosamente e leggiermente vestirla. La difficoltà cominciò ad applaudirsi, la meccanica esecuzione diventò uno de' primi requisiti di quest'arte; gli ornamenti, i gruppi, i trafori, le industrie del trapano complicarono le moderne esecuzioni, e non fu più permesso allo scultore di modellare una piega semplicemente cadente, un gesto naturale senza le affettazioni del danzatore: gli occhi non scorgevano più nella dolcezza delle forme apollinee dell' antichità la profonda intelligenza dei muscoli e del movimento; era duopo per conseguenza esagerarli per darvi risalto, e quindi si metteva in azione ciò che doveva stare in riposo, si producevano contorsioni violente dove esser doveva mollezza di giacitura o di abbandono, e fuori d'ufficio ogni parte, cercando la grazia, e ogni momento più allontanandosi da questa, tutto piegavasi alle nuove convenzioni fuori del naturale, torcendo perfino le ossa a esprimere l'affettazione.

Questo è lo stato che la scultura presenta nel XVII secolo, e che noi dovremo osservare estendersi ed applaudirsi in tutta l'Europa: stato a cui si giunse per gradi, e al quale portò quest'arte non la mancanza, ma l'abuso dei mezzi, e il delirio di alcuni de' più begli ingegni del secolo. L'Algardi, il Bernini, le Gros scolpirono il marmo con tanto ardimento, con tanta eccellenza, che vinsero di gran lunga nella meccanica dello scarpello ciò che erasi fatto nella epoca precedente; e quanto maggiormente furono ammirati in questa parte, tanto più ad essa diressero i loro studiati artificj, lasciando le belle opere dell' antichità freddamente neglette come depositi delle gallerie, atti a pascere unicamente l'ambizione de' possessori, ma allontanando la gioventù instituita da loro dallo imitarli. L'occhio diventò affatto insensibile alle bellezze vere dell' arte, e si dispose persino a guardar la natura nel modo che gli veniva allora dagli artisti rappresentata. Le forme dei corpi erano pure le stesse che si offrivano come modelli agli artisti, e come spettacolo agli osservatori; ma il modo con cui le scelsero i primi indusse in una specie di convenzione di guardare anche i secondi.

Così fu sfigurata l' arte, e senza tornare alla semplicità d'onde era partita, nella sua degradazione prese una diversa carriera abbandonan-

dosi ad una specie d'ebrietà. Se alcuni dei genj straordinarj che furono abbacinati da questa luce falsa avessero vissuto in epoca migliore, non è da dubitare che non avesser prodotto opere maravigliose, poichè in ardimento e in màestria non avrebbero forse avuto chi li pareggiasse.

Giunse a tal segno il gusto falso dell' arte, che occorrendo alle volte di continuare alcun'opera degli aurei tempi rimasta imperfetta e interrotta, non poteva ciò farsi dagli artisti malgrado che lo si proponessero, nè è rado che si osservino a fianco de'gentili e delicati ornamenti del cinquecento le volute e i cartocci dei seicentisti; e quando anche intesero di servire nella continuazione dei meandri o degli arabeschi al gusto dell' antica distribuzione, costretti dalle dimensioni, dalle modanature, dalla simmetria, non giunsero ad eguagliare neppure allora la grazia e la semplicità che avevano dinanzi a modello, e si vide tutta la spiacevol differenza ch' era divenuto impossibile assolutamente di nascondere.

Danno derivante dall'amore per la novità.

Sventuratamente dai progressi degli studj più gravi derivando il bisogno della novità, come abbiamo indicato, si rese necessaria alle arti quella varietà fatalissima che doveva condurle alla perdizione. Pareva agli artisti di dovere emulare colla novità le scoperte del filo-

sofo e i giornalieri progressi della fisica, senza riflettere che le scienze erano nuove, e le arti erano adulte, che le scoperte conducevano alla cognizione delle più gran verità, e le produzioni delle arti avvicinate alla perfezione non potevano muover passo in nuove direzioni. Le bellezze del gusto sono assai lontane dall'essere, come credesi da taluno, interamente all' arbitrio dell' opinione e della fantasia, e non è altrimenti sostenibile che ognuno possa a capriccio giudicare di queste. Si confondono troppo spesso le modificazioni delle cose coll'essenza delle medesime; e siccome ogni sentimento inspirato dal gusto è un mero effetto della bellezza, bisogna convenire che i confini di quelle non sono tanto vaganti e indeterminati, se pure è indubitato che il vero bello abbia le sue leggi fisse, invariabili, eterne, la cui esistenza è prima di quella dell'uòmo, e il cui effetto è sensibile indipendentemente da qualunque analisi a cui la metafisica voglia sottoporlo.

Bella e di gusto esquisito fu sempre la semplicità, ma non per questo men belli furono gli ornamenti che la resero più elegante e più ricca. Fu il gusto quello che segnò il fine agli abbellimenti, e l'esclusione del gusto sta appunto in questa violazion di confine. Prima che gli architetti del 500 avessero fissate le regole dell'ar-

te, e che malgrado la ricchezza dei suoi ornamenti Palladio avesse determinato fino a qual segno potevano adoprarsi senza far onta al gusto ed al bello, trovavasi un po' disadorno un po' semplice lo stile de' primi architetti del XV secolo, ma non per questo era privo di gusto e di eleganza. Quando poi il Borromini e il Bernini vollero oltrepassare quella meta che appunto era il confine del gusto diedero nello strano, nell'affettato, nell'abuso delle licenze, e corruppero affatto l'eleganza dello stile.

Ordini dell' Architettura.

Gli ordini dell'architettura che si erano riconosciuti da' greci e da' romani, come dagli italiani atti a ricevere ogni sorta d'ornamento negli edificj, secondo il vario carattere ed ufficio dei medesimi, avevano già esaurito nelle varie loro proporzioni tutto ciò che potevano prescrivere le leggi dell'eleganza e del bello: l'inventarne diversi altri non poteva che deviare le arti dalla lor perfezione, poichè o si sarebbe ricondotta la primitiva rozzezza di stile (che sarebbe stato minor difetto) o veramente era forza ritornare agli stravaganti ornamenti e alle ingrate proporzioni che servirono per gli edificj degli arabi, e diffuse presso i popoli del nord vennero a noi sotto l'aspetto e coll'impropria denominazione di gotica architettura. Impossibile era salvarsi da questi scogli volendo mu-

tare, e l'esperienza ne addusse lo spiacevole convincimento.

Fino già dalla metà del secolo XVI Filiberto de l'Orme uno dei migliori architetti di Francia aveva esposto nel suo VII libro dell'architettura, che se fu permesso agli antichi architetti di diverse nazioni e paesi inventar nuove colonne, nessuno poteva impedire che i francesi non ne inventassero parimenti, quasichè l'arte, dopo esser giunta al suo scopo che è quello di edificare e abbellire, potesse prender di mira uno scopo ulteriore. Il risultamento fu quale da ognuno può figurarsi. E siccome l'uomo, il quale volesse alle vocali aggiungere nuovi suoni non potrebbe ottenere, se non mediante la confusione dei medesimi, qualche suono intermedio, che non sarebbe nè l'uno, nè l'altro; così col nuovo ordine francese non ne venne che una inelegante confusion d'ornamenti sopraccaricati, che togliendo l'eleganza e la semplicità agli ordini già conosciuti e adoprati dagli antichi, non aggiunse all'arte dell'architetto, nè al decoro della nazione alcuna distinta qualificazione.

Si riconosce infatti in molte opere di architetti francesi un preteso ordine, il quale s'intitola col nome della nazione, e si vide eseguito nella gran galleria di Versailles da le Brun, come da Rolland nel teatro di Metz, e in cento

altri luoghi da tutti gli architetti di quella nazione. Venne la stessa voglia ai tedeschi, e il loro architetto Sturm lo denominò alla prima *Alemanno;* ma meglio consigliato sull' improprietà di arrogarsi e disporre del nome d' una nazione, si contentò intitolarlo *Nuovo Ordine* (1); tutte stravaganze e diversioni dal vero e sano gusto dell' arte, nè più nè meno biasimevoli delle stranezze in cui cadde il Borromini nell'edifizio della Sapienza in Roma.

Originalmente gli ordini nell' architettura sono come i colori primigenj, dei quali non se ne annoverano che tre, ogni altro essendo una modificazione intermedia di questi; poichè siccome il rancio è composto dal giallo e dal rosso, il verde dal giallo e dall' azzurro, il violetto dal rosso e dal turchino, così si riduce la primaria loro natura al solo rosso, giallo, e azzurro. E nell' architettura prendendosi li tre ordini dagli antichi con vera originalità inventati, i quali sono il dorico, l' ionico, e il corintio, si conoscerà come non possa neppure ascriversi a merito d' invenzione l' aggiunta del toscano e del composito, poichè sono unicamente modificazioni, o più disadorne e più gravi del dorico, o più ornate e complicate del corin-

(1) Capitolo X, XI della Maniera d' inventare ogni sorta di fabbriche maestose di L. C. Sturm inventore dell' ordine tedesco: opera accompagnata da disegni.

tio: ogni altro ordine che voglia cercarsi non attesta che stravaganza, orgoglio e povertà di genio. Specchiamoci negli antichi romani, i quali ben degni di ammirare la bellezza delle arti greche, e capaci di copiare gli eccellenti modelli che quella gran nazione aveva loro messi dinanzi agli occhi, vollero aggiungervi qualche cosa del proprio, e non ottennero in ciò che di far conoscere evidentemente a tutto il mondo, che quando siamo giunti a un grado di perfezione non avvi altro a fare che imitare o decadere.

Ci siamo estesi alcun poco sulle osservazioni del gusto architettonico, poichè la scultura e l'architettura andando di passo quasi conforme ne' loro progressi, trovansi anche inseparabili in ogni retrogrado loro andamento.

Occasioni per le arti diminuite.

Le circostanze che mettono a prova l'ingegno ed il merito degli artisti erano grandemente diminuite in tutta l'Italia, e i più grandi edificj erano già stati inalzati; lo splendore delle residenze de' rappresentanti legittimi delle nazioni era ormai cessato; le metropolitane erano tutte erette nelle primarie città, ed esaurito così un incentivo potentissimo a quei generosi dispendj, senza dei quali nessuna impresa grandiosa può essere immaginata ed eseguita. Venezia era rimasta fra le poche che potevano ancora ottener nuova grandezza in

questa parte, ma non altro faceva più che spendere per sostenere destramente la sua politica esistenza, e mantenere con ogni cura però le vetuste sue fabbriche d'ogni modo d' esquisiti ornamenti abbellite: essa non vide in quest' epoca inalzare che il tempio della Salute e pochi monumenti soltanto grandiosi per mole al Pesaro nella chiesa dei Frari, al Valier in quella de' SS. Giovanni e Paolo. Firenze conservava essa pure e andava in qualche parte tentando di ampliare ciò che nel tempo migliore erasi fatto per opera della famiglia Medicea; poco però confortandosi del mediocre scarpello del Foggini nei monumenti Corsini al Carmine, e in quello di Galileo a S. Croce innalzato soltanto nel secolo scorso. Genova ebbe in Filippo Parodi il suo Bernino, e ricorse pei principali ornamenti de' suoi edificj allo scarpello degli stranieri. Milano non si abbellì che di alcuni maestosi cortili per opera del Meda, e di Fabio Mangoni, vedendo procedere lentamente l'eterno edificio della sua cattedrale. Roma soltanto coi mezzi riuniti di tante nazioni tributarie al capo della religion dominante era quella che poteva in questo genere di splendore sostenersi meglio d'ogni altra. Ma la massima parte delle favorevoli circostanze che si presentarono a Roma furono dominate dall'assoluta tirannia di un genio straordina-

rio, che tutto assorbì ed invase, estendendo grandemente la fatale influenza del suo gusto, che si diffuse per tutta l'Italia, e oltre i confini della medesima. Undici Papi (1) gareggiarono non pertanto ad abbellire la lor dominante; e non sarebbero state lievi occasioni per conservare alle arti un movimento felice gl'innalzamenti di tanti obelischi, l' edificazione di tante fontane, templi, e palazzi che si videro sorgere in questo secolo, se non vi si fossero opposte tutte le cause da noi enarrate più sopra. Già Sisto V nel finire dell'epoca precedente aveva fatto rivivere quel fuoco che pareva illanguidirsi, per dar vita alle arti, e quattro dei principali obelischi, tolti dal limo ove giacevano sepolti, mostrarono dal quadrifronte loro aspetto i laboriosi artificj dell'egizio scarpello, e i redivivi avanzi della romana grandezza. La scossa che questo vigoroso pontefice aveva data agl' ingegni potè propagarsi anche mediante i suoi successori, pel merito dei quali venne portata a compimento la fabbrica della gran basilica di s. Pietro, e ricinta non solo l'esterna piazza col maestoso colonnato, ma ingombrato ed arricchito l'interno dai magnifici bronzi di cui fu formata la confessione e la cattedra, e rivestito dei marmi che tanti depositi

(1) Per non mettere in conto Leone XI che non potè operare in pochi giorni di pontificato.

e tante statue presentano agli occhi dei riguardanti.

Opere eseguite in Roma.

E poco parve l'arricchire l'insigne metropolitana, chè si ristaurarono secondo lo stile di questa meno felice età le altre basiliche principali, e si videro sorgere e decorarsi colla pompa dei più preziosi e più ricercati ornamenti le sontuose cappelle in s. M. Maggiore, in s. Gio. Laterano, al Popolo, a s. Gio. de' Fiorentini per rinchiudervi i monumenti ed i fasti dei Borghesi, degli Aldobrandini, dei Corsini, dei Ghigi, dei Falconieri, e di tante altre illustri famiglie, da cui erano usciti i principi decorati della porpora o della tiara. Le ricche chiese di s. Agnese, di s. Carlo, di s. Andrea, di s. M. in Campitelli presentarono allo sfoggio delle arti germane tutta l'occasione per operare grandiosamente; e l'ascendente di cui godettero i Gesuiti riunì tanti mezzi per accumulare ogni splendore nelle chiese di s. Ignazio e del Gesù, che non si riconobbe mai nelle arti moderne altrettanta opportunità di accoppiare la preziosità della materia alla ricercatezza d'ogni più complicato artifizio. Roma aveva fino a questo momento visto adoprarsi le nude colonne dei marmi preziosi che un giorno vennero pomposamente da lei recati in trionfo da' regni orientali, ma non aveva per anco rivestite di diaspri preziosissimi, di lapislazzuli, e di viticci di

bronzo dorato le immense colonne che nella cappella di Paolo V in s. M. Maggiore, e in quella di s. Ignazio al Gesù grandiosamente contrastarono colle moli più imponenti dell'antica e della moderna architettura. Un popolo di statue fregiò tutti questi sacri edificj, al pari dei quali andarono il ponte s. Angelo, la fontana di Piazza Navona, le ville e i palazzi della città; giacchè contemporanee si abbellirono le ville Borghese, Lodovisi, Panfili, e i palazzi e le gallerie Doria, Colonna, Borghese, il palazzo dei papi a Monte Cavallo, quello della Sapienza, quello di Monte Citorio, oltre molt'altre fabbriche sì pubbliche che private.

Il Bernini dove non fece, diresse, e dove non diresse, influì; poichè la sua scuola fu assai numerosa, e chi non offriva incensi all'astro del giorno non poteva sperare di aver lavoro. Si mantenne quindi una grande affluenza in Roma d'artisti di tutte le altre parti d'Italia e del mondo, e tutte le produzioni presero uno stesso carattere, un andamento conforme, dal quale pochissimi artisti non furono dominati. Pareva avere l'Algardi genio bastante per agir da se solo, ma escì da scuola piuttosto di pittori che di scultori, e si trovò in concorrenza cogli artisti che avevano già abjurata la semplicità, cosicchè fu forza anche a lui di cedere alla corrente.

Meno d'ogni altro risentì questi danni il Fiammingo, ma poco operò e timidamente, sia che per naturale egli fosse così lento e difficile ad esser pago delle opere sue, sia che gli fosse attraversata la via a quei lavori, nei quali superava i suoi contemporanei, eccitando forse la troppo operosa lor gelosia.

Napoli non produsse che qualche pittore, e certamente il cavalier Calabrese, il Ribera, Luca Giordano, il Solimena, malgrado i loro difetti e di forme ignobili e di tocco manierato, o il loro tono di tinte quando esagerato e tagliente, e quando languido e monotono, fecero opere di gran lunga superiori a quelle che escirono dagli scarpelli napoletani. Anzi coloro che vi fondarono la più moderna scuola furono stranieri che si formarono in Roma sotto il Bernino; potendo dirsi che Cosimo Fansaga bergamasco, allievo del citato maestro, sia il fondatore in Napoli di quella scuola da cui vennero tutte le statue, i gruppi, gli altari stravagantissimi e le guglie sopraccariche d'ornamenti, che sono un oggetto di poco piacevole maraviglia a chi si presenta in quella grande e popolosa città, per riconoscervi il gusto e lo stile indigeno delle arti d'imitazione.

Se lo splendore con cui da' principi vennero trattati gli artisti, e se la regia munificenza è grandissimo incitamento al progresso d'ogni

studio, non può negarsi per questa parte, che le arti non dovessero averne il più grande dalla generosità soprattutto dei pontefici e dei re di Francia, essendo infatti in Roma e in Parigi state le più grandiose occasioni di operare. Sebbene però gli uomini riconoscano la possibilità di molti loro sforzi dall' ambizione e dall' interesse, accade però che talvolta sono spinti per un declive che mena al falso ed all' esagerato dagli stessi mezzi che avrebbero potuto condurli alla perfezione. Il potente, che premia ed onora l' artista, rare volte conosce il merito vero dell' arte, e di frequente soddisfa alla propria ambizione e al proprio falso modo di vedere in tal maniera, che l' artista non solo devia al fallace sentiero a cui lo conduce la prava inclinazione del secolo, ma trovasi quasi astretto ad adulare il bizzarro gusto del mecenate. Qual maraviglia se principi ricchissimi e generosissimi vedendo trattare i marmi dallo scarpello come se fossero molle cera, e condurli con straordinario merito di finissima esecuzione nei capelli, nelle barbe, nei vestimenti, nelle foglie, e in ogni parte accessoria, incavando, traforando, e rendendo la pietra sottile, leggiera e quasi svolazzante, preferissero queste difficoltà superate alla grave e semplice maniera dell' età migliori? I personaggi che potevano incoraggiare le arti e sostenerle nella mi-

gliore lor direzione, qual' educazione ricevettero secondo i veri principj del bello e del gusto diversa da quella più estesamente propria della moltitudine? E chi non vede i fatali effetti di quel modo di lavorare i marmi, che all' occhio del volgo è così imponente e maraviglioso? Conviene pur confessare, che la classe dei conoscitori del bello divenne minore dopo la decadenza delle arti, e a stento risorge, e con fatica si va educando a quel miglior gusto che regna in tutte le più moderne produzioni: ma a cagione d'esempio, non sono trent' anni che mostravasi al forestiere con vero senso di profondissima ammirazione in Napoli la cappella s. Severino ripiena di marmi intagliati con difficile e laboriosissimo meccanismo dai Fansaga, dai Queiroli, dai s. Martini, dando ad essi dieci volte più merito che non se ne attribuiva al semplice e nobilissimo monumento di Pietro da Toledo scolpito dal s. Croce nell' aureo secolo. E in Venezia presso la parte del vulgo la più sepolta nella vera ignoranza s'ammirano e si mostrano come produzioni dell' arte meritevoli d'encomio i bassi rilievi scolpiti dai Bonazza, dai Torretto, dai Morlaiter, dai Tagliapietra, (oscurissimi nomi!) che recingono la cappella della Madonna del Rosario nella chiesa de' ss. Giovanni e Paolo, e loro si tribuita più ammirazione che alle statue poste sull' altare della

Opere eseguite in Napoli.

medesima, quantunque opere di Alessandro Vittoria e di Girolamo Campagna. Nè il mondo solo della gente volgare, ma i personaggi d'alto lignaggio talora condotti a visitare simili monumenti, noi abbiamo veduti sì liberali di laude a questo genere d'infelicissime produzioni, che se esistessero ad un tempo i Bonazza e i Lombardi, e quelli dovessero scegliere lo scultore per qualche esimia opera da loro ordinata, non sarebbe da maravigliarsi che venissero i primi preferiti ai secondi; tanto prevale il fascino del meccanismo per ottenere l'ammirazione dell'ignoranza.

Onori retribuiti agli Artisti.

Fia sempre però di grandissimo conforto alle arti la venerazione con cui si tennero dai primi potenti del secolo gli artisti, qualunque fosse il loro merito; e gioverà ricordare come Lorenzo Bernini, che può dirsi esser stato l'infausto genio del secolo XVII, si vedesse partire da Roma chiamato e pregato dal re di Francia con ripetute lettere del ministro Colbert; e viaggiando accompagnato e scortato come un principe trovasse ai confini di Francia l'accoglimento più luminoso e i donativi e le splendidezze maggiori per parte del re; e fosse incontrato da'magistrati al suo ingresso in Lione, e tre giornate prima di giungere a Parigi ricevuto nelle lettighe reali, e giunto alla gran città incontrato dal nunzio pontificio colle mute

di corte, e finalmente alloggiato nel palazzo regio. Piacerà di sapere che dopo sei mesi soli di soggiorno in Francia, ne partì regalato con ventimila scudi, e con una pensione annua di altri duemila, e che tutti quelli dell' arte sua che seco menò dall'Italia furono proporzionatamente pensionati e ricompensati.

Scorrendo la storia delle arti si troveranno in gran numero dai Pontefici stessi profusi onori e distinzioni agli artisti che maggiormente emersero in ogni facoltà. Sisto V allorquando il Fontana ebbe eretto l' obelisco nella piazza di s. Pietro gli regalò seimila scudi d' oro, duemila di pensione perpetua, dieci cavalierati, e tutte le macchine che avevano servito a questa operazione, le quali ascendevano a più di ventimila scudi, senza far conto di cento altri favori accessorj, e distribuiti alle persone concorse con lui in questa intrapresa.

Non è che la munificenza la quale appiani le difficoltà e ponga gli uomini a grandi cimenti. Qual eccitamento può allettare un artista più efficacemente della speranza di vedere edificata per opera del suo ingegno la fortuna di sua famiglia? Nessuna ricchezza può maggiormente lusingare l' amor proprio dell' uomo, e nessuno splendore maggiormente di questo rifluire sul beneficato e sul benefattore. Le sole virtù morali sono premio a se stesse, e langui-

scono spesso inonorate, ma le virtù degli artisti non solo non bastano a se medesime, ma senza occasioni e senza premj grandissimi non ponno essere nè conosciute, nè sviluppate.

Non erano però affatto stranieri questi principj nel secolo XVII, chè quando venne a morte il Bernini la regina di Svezia, allora in Roma, domandò qual fosse l'asse rimasto delle fortune accumulate da questo artefice, ed essendole risposto che aveva lasciato un capitale di circa quattrocentomila scudi, rispose, *mi vergognerei s'egli avesse servito me, ed avesse lasciato sì poco*.

Scrittori delle memorie degli artisti.

Le memorie degli artisti e delle arti continuarono ad esser raccolte sull'esempio che ne aveva dato il Vasari nell'epoca antecedente; e Giovanni Baglione, e Giampietro Bellori, e Filippo Baldinucci scrissero le continuazioni delle vite estese dal biografo aretino; Carlo Ridolfi radunò i fasti dei pennelli veneziani colle sue *Meraviglie dell'arte*, Vedriani raccolse le memorie degli artisti modonesi, Malvasia quelle dei bolognesi, Bongiovanni quelle dei napoletani, Soprani quelle de'genovesi, e il Passeri scrisse le vite di coloro che avevano lavorato in Roma nella metà del secolo, senza tener conto di quante altre vite separatamente di alcuni artisti videro la luce; le quali memorie preziose pur sempre per ciò che risguarda la storia

ed i fatti dei singoli artefici vennero estese con quella tinta fallace che in tutte le opere di gusto si diffondeva indistintamente, e sono piene di cenni i più apertamente conducenti a dare un falso giudizio di tutte le produzioni dell' arte. Non è maraviglia che lo scrittore nelle vite de' contemporanei sia indotto a giudicare a seconda del gusto del secolo in cui scrive; ma le età successive, e soprattutto gli stranieri che meno gustano le differenze e le vicende de' nostri studj, sono facilmente indotti in errore, incontrando in tanti luoghi del Baldinucci (a cagione di esempio) ciò che in proposito del basso rilievo scolpito dall' Algardi per la chiesa di S. Pietro va ripetendo, *che chiunque si fosse mosso di lontano paese per andare a Roma a vedere questo* (chiamato il più bel parto de' moderni scarpelli) *avrebbe pur bene impiegato il tempo e la fatica.* Espressioni appena usate dagli antichi in proposito del Giove e della Minerva di Fidia. E malgrado la solenne sua ritrattazione, ognuno conosce come il c. Cesare Malvasia nel voler magnificare oltre confine le opere de' suoi concittadini e divinizzare i Caracci, trattando con disprezzo le opere degli artisti del cinquecento, mosso da un impeto mal consigliato, ingiuriò Raffaello col nome di *Boccalajo Urbinate.* Con più candore, sebbene con pari errore di men-

te, il Pascoli, scrivendo la vita di Camillo Rusconi scultore, convenne della bizzarria introdotta nelle arti nel secolo XVII allorchè disse, che per opera di questo scarpello *si credette in lui risorta la correzione e venerabilità degli antichi, unita alla vivezza espressiva e alla bizzarria de' moderni*. Tutti questi libri ampollosamente vanno magnificando il decadimento dell' arte, come se in quest' epoca appunto avesse toccato l' apice della sua maggiore prosperità.

Già Vincenzo Scamozzi s' era scostato troppo evidentemente dalla severità de' suoi antecessori, e le non scelte sue forme nelle modanature, e il tritume de' suoi ornamenti andavano deviando le produzioni architettoniche dalla nobiltà e dall' eleganza che avevano caratterizzato le opere dei Palladj, dei Vignola, dei Sansovini. Quando poi finalmente la lotta di due bizzarri ingegni il Borromini e il Bernino portarono il gran colpo al gusto di questa prima delle arti dell' imitazione, tanto più fu fatale, quanto che a loro si presentarono le più grandiose occasioni per emergere, e fu per così dire tra loro una gara di stravaganze e di novità. Pietro da Cortona e Carlo Maratti tolsero alla pittura tutta la severità e la gentilezza dello stile, e ridotta a modi convenzionali l' arte del pennello, si risguardò con dispregio e

cadde in disuso il più lento e il più difficile modo di disegnare e comporre semplicemente.

Uno dei più utili e più zelanti illustratori dei preziosi monumenti, il quale tanto contribuì nell'universal corruzione del gusto acciò intieramente non si smarrissero le tracce della antichità, che non si studiavano più, fu Gian Pietro Bellori. Di troppo scarsa lode fu retribuito questo scrittor benemerito, che quasi fu solo, o seguito da pochissimi nella copiosa serie dei lavori da esso impresi ad illustrare, nel momento in cui sì poco pregiavansi i resti della romana grandezza; poichè minor conto non poteva farsene quanto colla preterizione dallo imitarli. E un incisore pieno di sapore e di grazia, quantunque non esente da una maniera sua propria che gli faceva dare agli oggetti un carattere troppo monotono e conforme, servì a rendere preziose anche al dì d'oggi le opere dal Bellori illustrate. Questo fu Pietro Sante Bartoli romano, i cui intagli sono pur anche i migliori che in forma pittoresca, se non con tutta la scrupolosa esattezza, ci conservino le tracce de' più cospicui monumenti di Roma.

Questo quasi può dirsi il miglior filo che condusse a noi non interrotte le memorie delle arti antiche. Pochi altri illustratori di medaglie e di antichità si ebbero in quest'età: poche memorie di patrie iscrizioni e marmi com-

parvero, come i padovani dell'Orsato, i bolognesi del Malvasia. Curzio Inghirami attese ad illustrare i monumenti dell'Etruria molto meno sognando di quello che si credette da'suoi critici. Giovanni Ciampini, Ottavio Ferrari, Raffaello Fabretti, e soprattutto Famiano Nardini ebbero cura delle sacre e profane antichità di Roma, e Lorenzo Pignoria meritò d'essere risguardato come uno de' più famosi illustratori di antichi monumenti. Nessuno di questi scrittori ebbe aura di fortuna presso le corti, nessuna di queste fatiche ottenne di elevare a eminente posizione lo studioso cui appartenne. Questi con altri pochi furono i custodi di quel sacro fuoco, che illanguidito non giunse però a spegnersi affatto, finchè nel principio dell'epoca susseguente ridotto a quasi assoluta mancanza di alimento, fu richiamato a nuova vita, come avrem luogo a conoscere nell'ultimo libro di questa storia.

Deserta quindi la messe delle ottime produzioni, e scarsa quella delle buone, sarebbe ridondanza importuna ai lettori di questa nostra fatica, se pari al numero delle opere che noi abbiamo prodotte nei libri antecedenti, cercando di far conoscere in gran copia tanti monumenti che non vennero prima d'ora mai illustrati, si volesse ora rendere quello delle susseguenti, accumulando i lavori che attestano

il decadimento dell'arte. Non ci dispensiamo però dal presentarne diversi, acciò per la via de' confronti i sette volumi di questa storia possano esporre con tutta evidenza come le arti rinacquero, esaminando i poveri tentativi ma ingenui del secolo XIII e XIV, la felice riuscita e il fortunato ardimento dei secoli XV e XVI, la bizzarria e la decadenza del XVII, e il nuovo stato a cui le ricondusse la fine del XVIII, con cui daremo termine alle nostre ricerche.

Prolisso ad alcun sembrerà questo lavoro nel quale si trattano diffusamente le materie dell'arte della scultura pel corso di sei secoli: ma forse chi potrebbe dar questa taccia a una tale fatica trarrà argomento dall' estensione delle proprie cognizioni, e non rifletterà che a tutte le classi di dotti, di artisti, e anche di non versati nelle arti ci siamo proposti di esporre questa serie di storiche narrazioni.

Poco abbiamo vagato, ove era sterile il campo, e per questo brevissimi sono i cenni che in questo capitolo abbiam dato intorno allo stato d'Italia, poichè con poche parole si esprime il sonno letale in cui fu sepolta durante quest'epoca: dalla quale considerazione pur troppo bisogna dedurre, che la felicità vera dei popoli e la gloria delle nazioni non sono la stessa cosa; che la sola quiete dell'armi non

bastò mai a stabilire felicità vera; e che senza un commovimento che scuota l'uomo dall'indolente riposo, non si mietono palme d'onore in alcuna carriera che seguir tenti l'ingegno umano.

Ci estenderemo piuttosto osservando le varie cause della straordinaria decadenza di queste arti in un'epoca ove furono sì grandi i mezzi impiegati per promoverle e per adoperarle, e avremo argomenti a conoscere che la sola protezione non basta ad assicurare la loro prosperità.

Pregiudizio nei giudizj dell' arte.

Non è forse così estinto, mentre da noi si scrive questo sesto libro, il pregiudizio intorno agli errori dell'età che ci ha preceduto, che l' attaccare di fronte le stravaganze del XVII secolo non rincresca pur anco a qualcuno che accusa di troppa severità le istituzioni presenti, e non sa ancora irritarsi all'aspetto delle bizzarrie de'licenziosi innovatori seicentisti.

Non è agevole il ridurre a chiari ed assoluti principj l'ammissibilità di alcune convenzioni, e l'incompatibilità di alcune altre in punto delle arti d'imitazione. Il confine tra le une e le altre potrebbe essere determinato esso pure da una convenzione, e in tal caso le difficoltà si aumentano ogni qual volta propongasi la soluzione dei problemi che possonsi fare in queste

materia. La storia dell'uomo piuttosto che quella dell'arte ci avvisa, che convenzioni ed abitudini hanno luogo in tutte le umane cose anche a dispetto dell'ordine naturale; anzi molte spontaneità della natura sono pienamente contrarie alle proprie di lei intenzioni. Infatti la natura ci lascerebbe crescere le unghie, la barba, i capelli; ma piacciono ad onta di ciò, e non sono senza bellezza gli uomini col mento raso, le unghie mozze, i capelli scorciati: e chi strettamente può addurre un assoluto motivo pel quale questa preferenza di costumanze non nuoccia alla bellezza, e non disconvenga, mentre quasi tutte le nazioni s'accordano poi, che se non nuoce il mozzare i capelli, e il rader la barba, sia turpe il crescer dell'ugne, e il radersi delle ciglia? Vorrem noi dire che le modificazioni generalmente operate dall'uomo sull'esteriore della propria figura, e contro l'indole del naturale da noi variato così essenzialmente, producano tali alterazioni, in favor delle quali a torto siasi convenuto, perchè in opposizione coll'opera primitiva della natura? Oppure vorrem dubitare che ad onta delle convenute modificazioni la figura umana così ridotta non sia naturale? Intende ognuno come il crescer delle ugne, oltre esser turpe, sarebbe incomodissimo, e renderebbe di poco servizio le mani. La lunghezza enorme de'capelli sa-

rebbe anch' essa incomoda, e chi non li mozza convien che li attorca ed aggruppi per farli come accorciati. Ciò che si osserva nella natura umana si estende a infinite altre produzioni, come a cagion d'esempio quando i germogli degli alberi soverchj impediscono agli stessi di crescere in altezza, in grossezza, ad esser copiosi di frutti; e non dissimile dalla natura trovasi esser persino l'ente razionale, in cui tanto è naturale il vizio quanto la virtù. Non è contro natura la virtù, anzi migliora la natura razionale, cioè accresce le sue forze, impedisce la sua distruzione, aumenta i suoi utili prodotti, utili cioè all'individuo, e alla specie: e chi non temesse di divagar troppo dal nostro argomento e maggiormente approfondasse questa materia, potrebbe forse dimostrare, che non sono poi tanto arbitrarie le giuste e necessarie regole del bello nelle arti, ma simili alle buone leggi della politica e alle ricette della dietetica.

L' applicazione di questi argomenti può farsi alle imitazioni dell' arte; e a cagion d'esempio applichiamola a quella dei vestimenti. Ognuno conosce come la scultura nel finire del secolo scorso, e nell'epoca infelice che il precedette, trattando le pieghe, quantunque apparentemente imitate dalla natura, andò così lunge dal bello, che l' occhio non solo dell' ar-

tista, ma del bene senziente di qualunque sfera egli sia, il quale riguardi ora que' panneggiamenti, vi raffigura piuttosto scogli e cartocci di quello che i facili avviluppamenti destinati a vestire le forme del corpo umano senza nasconderle. Prima del seicento, e nell' epoca in cui scriviamo, gli scultori non hanno fatto così, e gli antichi, il cui esempio fu chiaro dinanzi agli occhi di tutti dal risorgere dell' arte fino all' età presente, non avevano così panneggiate le loro figure; dunque questa natura venne veduta ed imitata secondo le varie epoche in un modo diverso e convenzionale; oppure, il che meglio spiegherà il punto su cui si aggirano le nostre ricerche, vi fu una modificazione su cui si convenne ne' tempi migliori dell'arte per adottare nelle forme delle pieghe uno stile determinato, e tali modi che più universalmente e più esclusivamente si riconobbero addetti all'arte dello scultore. E che ciò non dipenda da progresso o decadimento dell' arte medesima, ma piuttosto da una massima adottata, ora giusta ed ora fallace, lo comprova lo stesso andamento dell' arte. Quando noi prendiamo ad esame le sculture del trecento, del quattrocento, del cinquecento, noi troviamo un progresso che sulle medesime direzioni va sempre più avvicinandosi all' eccellenza dell' antico, cui sembra volesse tendere l' arte senza

divergere in suo cammino. E veggiamo inoltre, che siccome la scultura ha sempre preceduti i progressi della pittura, così questa imitando quella si peccava piuttosto alcun poco sulle prime di stentato o di statuario nell'arte del pennello, che si andò largheggiando poi dopo, e ciascuna delle due arti conobbe nell'imitazione della stessa natura, che eranvi alcune modificazioni di reciproca proprietà e convenienza da evitarsi o da seguirsi relativamente. Parve però sempre che l'arte della scultura fosse come una maestra dominante che traesse a se tutte le consorelle d'imitazione, e che i precetti severi ed i canoni di Policleto che stettero a modello d'ogni classe d'artefici servissero di guida più sicura alla perfezione, per quel diritto che non può negarsi alla realtà a fronte della finzione, e per quel merito maggiore che acquista chi supera le somme difficoltà relative all'esecuzione di opere, che d'ogni lato vedute presentano una moltiplicità d'aspetti, ognuno dei quali può sottoporsi a misura od esame.

Scultura che imita la pittura.

Così era andata la cosa fino a tanto che dagli scultori non si tentò di prendere ad imitazione tutti i modi dell' arte della pittura per vaghezza di effetto e di bizzarria. La facilità che conduceva il pennello di Pietro da Cortona, di Carlo Maratti, di Luca Giordano seduceva la moltitudine a mano a mano che pel vizio dell'età ren-

devasi indifferente al merito di Raffaello, e degli altri maestri delle ottime scuole.

Gli scultori conobbero che dopo avere scossa la servitù dell'imitazione dell'antico sulle tracce di Michelangelo, le cui nuove dottrine e gli esempi apersero la scuola più perigliosa, restava a farsi un tentativo singolarissimo, che era quello di scolpire colla stessa facilità e cogli stessi metodi della pittura; i bassi rilievi diventarono quadri di composizione pittorica, con mille scorci e piani, oggetti sporgenti e cadenti fuori della ponderazione, e parti isolate di tutto rilievo, e trafori e compilazione di tutti i più difficili e meccanici artificj. Le pieghe non più cadenti e addossate al nudo delle figure, e non più composte con facile semplicità presero quel carattere che loro dava il pittore, non senza una qualche esagerazione e carattere che totalmente dallo scarpello era stato fino allora proscritto, e finalmente fu inverso l'ordine di queste discipline con ruina maggiore della scultura, cui fu forza soccombere pressochè interamente per aver voluto imitare quella facoltà a cui fino a quel momento ella stessa aveva servito di modello, quasichè dovesse esservi un giro alterno nella successione di queste discipline.

Avevano conosciuto i buoni scultori delle età migliori, che l'imitazione della natura non assoggettava a certe convenzioni dell'arte, non con-

duceva sempre a quel grado di perfezione che era loro scopo, e (per progredire coll'incominciato esempio) vedevano già che adattando sovra un modello i panneggiamenti veri di vario tessuto, e studiando sul puro e naturale effetto da questi prodotto ne derivava spesso uno sconcio effetto d'angoli e squadrature proscritte dall'arte della scultura; cosicchè non mancò il loro accorgimento di variare in qualche maniera un tale effetto, senza alterarlo, mediante il bagnarli e l'assettarli con un certo artificio che fosse il più proprio del loro oggetto: e molto più conobbero come fossero da proscrivere quei panni, i quali in istato di quiete della figura ricevono movimento e svolazzo da cause di vento o da qualsivoglia fantasia dell'artefice. Cosicchè non parve lecito allo scultore imitare l'effetto de' panni nello stesso modo che fu permesso al pittore, quantunque presi dal naturale, senza che questo producesse un effetto altrettanto sconcio quanto l'imitare nella composizione e distribuzione delle figure ciò che si addice alle leggi prospettiche del disegnatore; quantunque la natura servì egualmente di modello ad ambe le arti.

Per le quali cose è duopo convenire esservi indispensabilmente un genere di bellezza dedotta, ragionata e soggetta a certi principj, intorno ai quali i migliori uomini nelle migliori età

sono convenuti generalmente, e che per conseguenza i panni che producono un bell' effetto nelle opere di scultura vogliono essere sottili, adattati alle forme, cedenti e molli quasi fossero inumiditi; flessibilità che pur anche in natura servono ad indicarci mirabilmente i cotoni dell' Indie, e le lane orientali. È d'uopo riconoscere, che gli scultori greci si servirono di questo genere di panneggiamenti per vestire i loro modelli, e per rendere una ragione migliore del sottoposto nudo senza stirarvi con affettazione le pieghe, le quali bagnate e cadenti da se stesse ricevono quell' adattamento sì gentile e sì conveniente; e giova persuadersi che le statue devono indispensabilmente vestirsi così per consenso e per convenzione utile, piacevole, e confermata dalle usanze migliori, senza che manchino del naturale. In conclusione questo diventa come una specie di linguaggio proprio e riservato a quest' arte, nello stesso modo che pur veggiamo nella tragedia adoprarsi il linguaggio poetico e ritmo del verso assoggettato alla misura senza mancare di naturale; quantunque gli uomini fra loro non si esprimano mai in tali forme. E nello stesso modo osserviamo imitati dal poeta i violenti trasporti dell' ira e delle altre passioni studiando profondamente l' indole del cuore umano, senza che mai accada che a' suoi personaggi alcuna sfugga di quelle sconce

espressioni che escono naturalmente dalla bocca di tutti gli uomini ancor che siano eroi, poichè non possonsi frenare gli effetti di certe violenti irritazioni: eppure non dicesi mancare di naturale il tragico, anzi si ammira, e si riguarda come una sublime imitazione di natura ciò ch' egli esprime di più difficile, contenuto nei limiti prescritti dalla dignità del verso eroico e talvolta dettato anche persino dalla lirica. Cosicchè se non si nega all' arte del dire l' usare modi circoscritti, e ristretti dalle più rigide e più compassate convenzioni, come sono le leggi della poesia e la misura del verso, senza che per questo possa dirsi violata l'imitazione della natura, sarà d' uopo a maggior forza accordare che nella scultura l'imitazione de' panni assoggettata e circoscritta alle indicate modificazioni, non solo è necessaria e regolare, ma è più ancor naturale che la misura del verso nel dialogo delle persone. E chi non accorderà che i drammi destinati alle rappresentazioni di molti istorici fatti importantissimi non siano modellati sull' imitazione della natura, e che naturalissime non vi siano espresse le passioni più profonde del cuore, quantunque oltre al verso, inverosimile nel linguaggio degli uomini, vi si riscontri anche la maggior difficoltà della rima, e si finisca coll'unirvi l'ulteriore inverosimiglianza della musica? Aggiungasi che la scultura ha

questo di più che la drammatica nelle sue imitazioni: che s'ella uscisse da certe adottate convenzioni, regole e pratiche, offenderebbe o i sensi, o l'immaginazione, o pure il raziocinio con inverosimiglianze; laddove una tragedia in prosa non farebbe alcuna offesa; per la qual cosa sono anche molto più arbitrarie, vale a dire assai meno necessarie le convenzioni della drammatica, eppure nessuno le contraddice. Se accordiamo dunque per convenzione universalmente ricevuta che Didone muoja naturalmente cantando nello slanciarsi sul rogo, costerà minor ripugnanza l'accordare alla scultura lo esprimere alcune imitazioni degli oggetti visibili con qualche particolar convenzione e differenza dai modi che sono permessi anzi riservati alla pittura; perchè finalmente tutte le arti hanno espressamente il loro linguaggio proprio e conveniente; e fu l'intralciamento di questi linguaggi che evidentemente produsse la fatal confusione per cui decaddero in tanta perdizione.

Queste non inutili digressioni sul carattere dell'imitazione conducono graduatamente e più particolarmente a spiegare molte di quelle cause che produssero la decadenza delle arti, oltre le più generali da noi già sviluppate in questo capitolo. Ma altre considerazioni si possono fare utilmente qualora si prenda ad esame il

modo con cui procedevano gli artisti degli aurei tempi e quello adottato nell'epoca che illustriamo in questo momento. Dal corso di tutte le osservazioni fatte sulle opere delle età precedenti noi veggiamo risultare una specie di timidità e di circospezione che non deriva da altro motivo se non se dallo studio che gli artisti facevano fedelmente sulla natura umana, cercandone con diligenza scrupolosa le forme, avanti di esprimere gli effetti gagliardi delle passioni. Consecrata l'arte principalmente al culto, da prima non ebbe bisogno d'imprimere sull'esteriore delle immagini se non che il pacifico atteggiamento di protezione che esprimer dovevano le figure dei santi, e il dolce ed affettuoso sentimento di devozione dei prosternati fedeli. La veemenza delle passioni l'abbiam vista appena in piccioli bassi rilievi espressa nei novissimi scolpiti da' Pisani, ma non si progredì poi generalmente ad opere di molta espressione, se l'arte non estese prima le sue forze, e le sue buone instituzioni nel principal fondamento. Infatti esaminando quei più antichi sovraccennati bassi rilievi, o si riconosce una grandissima semplicità, o si osservano gli sforzi immaturi dell'arte, e le contorsioni di quelle figure in singolari atteggiamenti disposte cercando stentatamente di dare quell'espres-

sione che pur si sarebbe voluta a quelle prime invenzioni.

Paralello degli antichi coi moderni difetti.

Se il difetto di ben conoscere l'umana tessitura e le forme dei corpi per l'infanzia dell'arte produsse o fredda ed immobile giacitura di figure ritte e con poca grazia e movimento, ovvero non ottenne che le contorsioni e gli sfiguramenti proprj d' ogni sforzo immaturo, non sarà maraviglia se gli artefici del XVII secolo, disprezzando i migliori canoni dell'arte, e allontanati dall' imitazione del naturale, si ridussero per effetto di petulanza e di presunzione a non saper più esprimere le passioni che mediante affettazioni, caricatura, movimenti manierati; poichè il vero ed il naturale stando nella via media, tanto da quella si scosta per difetto il timido che lavora a tentone, come per eccesso l'orgoglioso che presume di avviarsi per altro cammino, e crede di modificar la natura a una serie di convenzioni stravaganti e conducenti sul falso; colla differenza, che nell' infanzia dello studio la timidità condusse ad osservare più attentamente ogni giorno, e ad avvicinarsi semprepiù al parlante modello della natura, muovendo verso la perfezione; mentre nell'arte adulta ogni deviamento conduce all' errore sempre più grande ed inescusabile.

Que' fraticelli genuflessi e devoti scolpiti ai

piedi delle grandi immagini che abbiamo incontrati nelle opere del XIV secolo, li cui atteggiamenti erano pieni di tanta dolcezza di espressione, davano già a conoscere per quei volti studiati sulla natura, e quelle mani giunte semplicemente, e quelle vesti a larghe e naturali pieghe cadenti, che un giorno quegli artisti avrebbero imitate le passioni più forti dell'animo, passando graduatamente dalla cognizione delle forme in istato di calma, all'espressione delle medesime in istato di più gagliardi commovimenti: e qualora nelle pene dei dannati (che furono quelli i primi soggetti che espressero con forti passioni) vollero raffigurare i varj gradi di sofferenza, se peccarono alquanto di stentato e di secco in quelle contorsioni e avviluppamenti di angeli e di demonj, di eletti e di reprobi, l'avviamento al miglior operare si conobbe nondimeno attraverso di queste, le quali in simili soggetti più che in ogni altra cosa che si fosse voluta esprimere erano compatibili.

Ma assai notabilmente diverso è il genere delle opere del XVII secolo tendenti al caricato, ed all' affettazione. Sembrò allora freddo, e poco esprimente qualunque natural movimento; parve che la grazia non potesse manifestarsi che nell'ondeggiar delle linee, e nei vezzi studiati. Si tentò inutilmente di esprimere nel-

le opere di scarpello quel maraviglioso che osservasi nei graziosi scorci del Correggio, e che forma uno de' pregj principali di quella inimitabile scuola di pennello; si cominciarono ad aborrire le linee rette, le figure tranquillamente posanti; ogni collo si volle torcere in aria vezzosa, ogni gesto esprimere con venustà; quindi le dita sempre inarcate con eccesso manierato, le braccia affettate nei movimenti, l' un fianco indispensabilmente sporgente all'eccesso, e per necessità raggrinzata una gamba, e un ginocchio all' infuori. Le stesse studiate smorfie espresse nelle dita delle mani si resero comuni a quelle de' piedi; e proscritta così la gravità e la semplicità, a poco a poco, senza avvedersene, tutte le figure si atteggiarono come danzatori francesi.

Preso questo fatalissimo pendìo, sul quale non era più possibile arrestare le arti, credettero gli scultori di non abbisognar più di modelli e si diedero ad emulare la rapida facilità degli improvvisatori di pennello. Scostandosi in tal modo dalla sobrietà che spirano le opere antiche, non sapevano in quelle più trovar elementi di scienza, o almeno da quella creduta sterilità di precetti non traevano più alcuna sorta d' insegnamento. La natura, che non si piegava abbastanza a quelle affettazioni che piacevano tanto, si andava correggendo coll'in-

trodurre nell'imitazione ciò che si denominava coi varj nomi di affetto, di grazia e di bizzarrìa; e dall'abitudine contratta di scostarsi dal naturale, si cominciò ad operar di capriccio tanto più facilmente quanto che i mezzi meccanici dell'arte, resi famigliari a tutti gli artisti, mettevano a prova il più strano ardimento; e maneggiandosi il marmo come una cera, le carni prendevano sotto lo scarpello tutta la pastosità; i capelli e le barbe erano trattati con una leggerezza e facilità che non erasi veduta per anche; le foglie negli alberi scolpite parevano sibilare col vento, ed i panni pur troppo imitati più da' cartoni bagnati e stuccati di terra, che da morbide lane, erano trattati con tutto l'artificio e la leggerezza, più che se fossero realmente di materia svolazzante e sottile. Questo modo impose e sorprese, ed applaudito una volta, perchè conforme al gusto che s'era diffuso in tutte le opere d'ingegno, si spinse fino alle più singolari esagerazioni. Quindi le ossa piegavano alle contorsioni vezzose delle membra atteggiate ad una grazia di convenzione, quindi muscoli di nuova forma le rivestivano, e un ammasso di scorrezioni ridicole, e visibili da chi appena conoscea gli elementi dell'arte, era preferito alle più classiche opere dell'antichità, ostentando l'abbagliante morbidezza, l'ingegnoso lavoro, i trafori sottili del trapano,

le parti leggermente isolate; e in luogo delle profonde dottrine dell'arte, le unghie e i capelli eseguiti con un magistero inarrivabile dalla povertà d'un genio servile prevalevano sovente all'elevatezza sublime delle opere antiche, le cui profonde dottrine dell'arte e la divina espressione non erano più cagione di alcuna sorte di commovimento. Nessuno scultore nel 600 espresse l'affetto, laddove sono tanto affettuose le opere di scarpello del 300 e del 400; e avendo i secentisti cercato un'esageratissima espressione e niente naturale, lo spettatore non trovò mai nei loro lavori niente di somigliante a se stesso, o a cui potesse in qualche maniera partecipare.

Non si distrussero le antiche opere per un puro effetto di pudore, e per la rimembranza che i nostri padri le venerarono; si custodirono per ambizion di possesso, ma non s'imitarono mai; e qualora pei giovani artisti si tentava di aprire una strada alla gloria, s'incamminavano nei labirinti ove s'erano perduti gli artisti maggiori del secolo. Nelle officine dello scultore studiavansi, a preferenza delle statue antiche dell'Apollo e della Venere, quelle del Rusconi, del Bernini, del Rossi; e bevendosi dalla gioventù a così corrotte sorgenti, si andava rendendo per l'universalità di tutte le persone insensibile lo sguardo alle impressioni

del vero bello. Così per fascino si giunse a preferire il falso abbagliante splendore dell'esecuzion complicata e delle opere sopraccaricate d' ornamenti viziosi al magistrale e semplice operare de' veri luminari dell' arte, inebriando i sensi, e offuscando la sana ragione: e così avvenne dopo che il sentiero a questa perdizione dell'arte fu schiuso da genj superiori, che non previdero a qual fatalissima conseguenza avrebbero condotto i loro ardimenti, e le loro licenze, imitate senza bastevole avvedutezza con altrettanto coraggio, e con tanto minor profondità di dottrina. Miseri imitatori! non giunsero ad eguagliare i loro modelli, e non seppero neppur conseguire il merito dell'originalità!

E giunse tant' oltre in quest' età lo sregolamento del gusto, che i pochi i quali meritarono di appartenere al secolo migliore, o non furono conosciuti, o furono perseguitati. La storia dell' arte non può coprir d' oblivione, che il primo pittore di questo secolo il Domenichino non solo non fosse estimato, ma venisse perseguitato, e le sue pitture fossero le meno apprezzate, e a vilissimo prezzo pagate; e appena a forza di molti impegni adoperato nelle più belle opere con tali misere rimunerazioni, che se non si trattasse di memorie sì poco da noi lontane, e non fossero in tanti luo-

ghi riconfermate, non sarebbero certamente credute. Non vi fu artista mediocre che non fosse a lui preferito; e gli toccò persino di veder pagata 100 scudi la copia che del suo quadro della comunione di san Girolamo fece un mediocre artista francese, mentre soli 50 a lui ne furono pagati per l'originale; per quell'originale che tanto poi nell'età posteriore e nella recente salì in credito, che come uno de' più inestimabili tesori dell'arte predato, e ripreso colla forza dell'armi, seguì i trionfi de' conquistatori, come trofeo preziosissimo delle vittorie più segnalate che ricordar possano i fasti dell'armi, e le sventure de' popoli.

In questa età viene disprezzato il buono stile.

Si era così radicato il falso gusto in Italia in quel tempo, che era divenuto di moda lo sprezzare il vero bello, e le opere di purgato stile; e gli scrittori biasimavano apertamente il sentiero che poteva ricondurre le arti a sodi principj. *Allor ch'io giunsi a Roma,* scriveva Pietro da Cortona, *era costume fra gli artisti più accreditati il dir male di Domenichino, e per farmi credere un valent'uomo caddi anch'io nella debolezza di parlarne male*. La saviezza che spiravano tutte le opere di questo eccellente artefice era tanto estranea al gusto corrotto del secolo, che veniva riputato senza genio, e in gioventù lo denominavano il *Bue della scuola*. Ma non devono far maraviglia que-

ste avversioni ogni qual volta la più parte degli artisti hanno piegato alle false inclinazioni di cui abbiamo estesamente parlato, e qualora vi sia luogo a credere che la gelosia di mestiere possa avervi ancor la sua parte. I giudizi fallaci non tolsero mai il merito alle opere dell'arte, e la bellissima deposizione di Croce di Daniele da Volterra, che Pussino risguardava come uno de' più bei quadri del mondo, non sarà meno stimata perchè il signor d'Argenville giudicò che *Daniele avea poca disposizione per le arti.* Scrittore egli di un'età, nella quale la celerità nell'esecuzione delle opere era uno de' requisiti principali per fissare il merito dello artista, dedusse forse questa sua conseguenza dal sapere che Daniele eseguiva pensatamente i suoi lavori, e impiegò molti anni a dipingere la cappella Massimi in Roma alla Trinità dei monti. Anche allo stesso Niccolò Pussino toccò l'essere giudicato in questa maniera; egli scriveva al commendator Cassiano del Pozzo da Parigi nel 1641: *Senza intermissione alcuna lavoro quando in una cosa, e quando in un' altra. Sopporterei queste fatiche volentieri, se non fusse, che quelle opere che vorrebbono molto tempo bisogna sbrigarle in un tratto. Giuro a V. S. che se io stessi molto tempo in questo paese bisognerebbe ch' io diventassi uno strapazzone come gli altri che vi sono. Gli stu-*

dj e le buone osservazioni o delle antichità o d' altro non vi sono conosciuti in verun modo, e chi ha dell' inclinazione allo studio ed al far bene se ne deve certo discostar molto (1). Si vede da questo tratto la sincerità d' un artista, imparziale anche troppo verso la sua patria, che era a molto peggiori condizioni dell' Italia.

Celerità precipitosa dannosa alle arti.

È però riconosciuto dalla natura delle stesse opere eseguite in quel secolo (come abbiamo anche più sopra notato in proposito dei pontefici) che si voleva tutto con celerità precipitosamente compito. Ma i lavori che ottennero l' ammirazione dei secoli non furono condotti con furia; e queste pagine della storia della scultura ricorderanno quant' anni mise il Ghiberti a compiere le porte del battistero, quanti ne aveva messi Jacopo della Quercia nella fontana di Siena, quanti il Sansovino nella porta di bronzo nell' abside della basilica di S. Marco in Venezia, e quanto tempo impiegò il Bonarroti nel suo giudizio della Sistina. Leonardo lasciò tante opere non terminate, poichè, come scrisse il Vasari, cercava *eccellenza sopra eccellenza, perfezione sopra perfezione*. Non si citano nei secoli aurei dell' arte opere eseguite colla velocità di quelle che furon con-

(1) Lett. Pitt. Vol. I. Pag. 279.

dotte dagli artisti del seicento, alcuni dei quali meritarono di prender nome dalla celerità stessa del pennello, come Luca Giordano che si chiamò anche *Luca fa-presto*; e non dissimile a lui fu anche Pietro Berrettini da Cortona; amendue famosissimi e pieni di fuoco e di brio, quanto inclinati alla maniera affettata di comporre e di atteggiare senza mai cercare la purità dei contorni e la nobiltà e la delicatezza dell'espressione. Ma erano capaci di cuoprire una volta di un salone improvvisando un'istoria in pochi giorni; e questo non imponeva meno della sottigliezza e dell'ardimento dei lavori degli scultori.

Disprezzo degli studj sull'antico.

Non basta che l'artista sia suscettibile con prontezza di quell'energica impressione che la forma dei corpi produce sul di lui spirito: questa diventa inutile se non vi congiunga la precisione colla quale la mano deve segnarne i contorni, e non può questa ottenersi che dall'unione delle due cognizioni, *esame sulla natura, e studio sull'antico*. Finchè si riconobbe la prima come maestra di tutte le arti d'imitazione, e finchè si mise a profitto il tesòro di osservazioni che i greci ci lasciarono nelle statue, si ottennero eccellenti produzioni dalle arti risorte in Italia; ma quando si cominciò a sprezzare lo studio delle statue e dell'antico, come s'incontra scritto in molti autori del seicento,

fu d'uopo alle arti di fare passi retrogradi. Il Malvasia riporta alcuni frammenti di scritti dell'Albani, il quale buonamente pensava che Tiziano e Correggio non avessero studiato sulle antiche statue, e parlando di Raffaello espone, *che se egli avesse potuto vivere oltre i trentasei anni, e passare i cinquanta*, cioè *all'età perfetta, avrebbe posto mano a un raffinamento più tenero e un poco più accostato alla natura, guidato poi dall'arte o intelletto, oggetto e scopo principalissimo di Tiziano e Correggio, che meglio per loro fu il non impacciarsi colle statue*. E altrove nello scrivere egli stesso la vita del Tiarini, dal quale la scuola bolognese non ripeterà certamente la maggior purità del suo stile, encomia il suo artista come *nemico dei rilievi e delle statue che induriscono*, consigliando all'imitazione del solo naturale, e a *non lasciare l'originale per la copia andando a prender l'acqua dai rigagni dell'imitazione, quando si può ella abbondantemente trarre e dedurre dal primo e vero fonte della natura*. Le quali cose come che in parte verissime se si facesse un abuso dello studio sulle opere scolpite che ridurrebbe dure, stentate, e marmoree le opere di pennello, non bisogna però mai riguardarle come canoni dell'arte, che fallacissimamente allontanerebbero gli artisti dal più prezioso studio che li possa condurre alla

perfezione, quello cioè dell'antichità; studio che appunto guidò Raffaello all'eccellenza, e che fu assai più coltivato che molti non credono da Tiziano e dal Correggio, come abbiamo dimostrato, quando da noi si pubblicarono specialmente le memorie del primo (1).

Questo quadro da noi tracciato della decadenza dell'arte dedotto dai fatti pur troppo

(1) Elogio di Tiziano letto nella pubblica seduta dell'Accademia di Belle Arti l'anno 1809. Vite degli uomini illustri pubblicate dal tipografo Bettoni 1815.

Più d'ogni cosa può convincere ogni osservatore quanto Tiziano profondamente si penetrasse dell' ideale sublime dell' antichità, l'esaminare alcune teste di donna a guisa di maschere più grandi del vero da lui dipinte con tanta elevatezza di magistero, che noi non conosciamo opere che a queste possano preferirsi. Di tali maschere in unione con alcuni putti si è arricchito un gabinetto di preziosità singolari nella residenza della R. Accademia di Belle Arti in Venezia, e presentano tanto evidentemente impresso il carattere della greca sublimità, che forse nessun pennello altrettanta ne espresse dopo il risorgimento delle arti in Italia. Non credasi ciò esagerato. Stettero finora inosservate ed oscure, e adesso avendo ottenuto culto ed ammirazione, ed essendo state degnamente situate, si presentano così imponentemente, come se fossero altrettante opere di Timante ricomparse alla luce dopo il giro di lunghi secoli. E se le teste dimostrano che Tiziano aveva in natura trasfuso il gusto e lo stile della maestosa antichità, trovasi che nei putti non isdegnò di copiare interamente due dei bassi rilievi antichi di greco scarpello che stavano nella chiesa dei Miracoli, essendo gli scolpiti occupati a sorreggere gli attributi delle antiche divinità, come i dipinti impiegati a sostenere simboli evangelici.

evidenti e da quelle varie circostanze che abbiamo accennato e che in parte accompagnarono in quel secolo tutte le altre opere di gusto, è ben diverso da quegli aspetti di prosperità che andavamo esaminando nelle epoche precedenti nel contemplare il buono per sperare il migliore; ma lo troveremo però in qualche modo motivato da quanto venne esposto in fine del quinto libro, dal momento che fu compiuta questa salita, e raggiunto quel vertice dal quale la discesa era necessaria ed inevitabile.

Roma che non fu il primo teatro delle arti risorte, poichè più tardi delle altre principali città dell'Italia ebbe i secoli dello splendor rinascente di questi studj, Roma fu riservata ad essere il principale teatro del loro decadimento; e quel ch'è peggio, questa luttuosa conseguenza doveva ricevere il suo risalto maggiore in quell'istesso grandissimo monumento che la forza e la potenza del genio eresse a spettacolo ammirabile di tutte le età, vogliam dire nella basilica di S. Pietro.

Sensazioni dei buoni artisti entrando in s. Pietro.

L'ingresso in questo maestosissimo tempio, per quanto sia imponente e magnifico, è tanto però lontano dal corrispondere alle prime idee de'loro costruttori, che l'occhio vi ritrova immediatamente i difetti evidenti che ne vennero dal ridurne la forma a croce latina in luogo che a croce greca; e in più luoghi di questi li-

bri abbiamo già deplorata l'aggiunta del Maderno per non farvi ulteriori osservazioni. Ma tutti i difetti di costruzione, tutti gli abbigliamenti disconvenevoli alla gravità dell'edifizio, tutte le addizioni dannose, le inutilità, i cartocci, gli arabeschi, tutte le varietà e le incrostazioni di marmi, la minuzia dei rilievi e dei fregj, tutte le statue e quasi tutti i depositi, e finalmente la confessione, la cattedra ed ogni altra cosa, che spira il pessimo gusto, e che tanto nuoce alla maestà di quel santuario, tutto è l'opera di questo secolo, e delle somme che vi spesero con più di coraggio che di fortuna diversi pontefici l'un dopo l'altro. In tanti lavori di scultura non vi scorge l'occhio educato alle arti nessun capo d'opera, e appena dopo molte ricerche tenta di ricrearsi su di una produzione giovanile del Bonarroti, e sopra un monumento anche mutilato di Guglielmo della Porta. Da quel tempo sino a Canova, che vi pose il gran deposito del Rezzonico, il monumento degli Stuardi e la statua di Pio VI, tutto serve a provare la decadenza vera dell'arte, accompagnata da' mezzi più abbondanti per sostenerla, poichè certamente ad ogni pilastro di quell'immenso edificio si scorge un' occasione grandiosa per produrre opere d'ingegno e di gusto. E quelle poche opere che abbiamo indicate vi sembrano esotiche, poichè non si uni-

scono col rimanente, sembrando come isolate, e appartenenti a un'altra specie d'uomini.

Se questa mole veneranda fosse rimasta semplicemente costrutta come la immaginarono i primi architetti, e dagli ingressi principali se ne fosse misurata a prima vista l'ampiezza; se non vi fosse stato quel gran tritume di ornati, e varietà di colori e di oggetti; se una sola e quieta specie di marmi ne avesse fatto la decorazione generale, e l'armonia del tutto si fosse equabilmente distribuita rifulgendo su di ogni parte subalterna, cosicchè l'uniformità degli altari avesse prodotto l'elegantissimo effetto, che nella chiesa del Redentore di Venezia costrutta da Palladio (il più bel modello dei templi moderni) vi producono tutte le parti accessorie; se in luogo di monumenti bizzarri, e delle statue che vi si veggono, si fossero quivi incontrati parecchi dei monumenti che decorano le principali chiese di Firenze, o di Venezia, e le statue che ricingono *l'Or San Michele* e le porte del battistero di S. Giovanni; e finalmente se le arti negli aurei tempi avessero fregiato delle squisite lor produzioni quella mole sì vasta; è da credersi che l'effetto sorpasserebbe qualunque espressione, mentre attualmente quel tempio presenta il trionfo della magnificenza piuttosto che quello dell'arte e del gusto.

Nè sia maraviglia a chi legge queste nostre pagine quella specie di calore, che ad alcuni sembrerà forse esagerato, nel rilevare le cause e gli effetti del decadimento delle arti, poichè imparziale dovere dello storico è di presentare le cose nel loro veridico aspetto; e le nostre opinioni non sono sentenze strane od ardite che debbano farci temere di troppa severità od arroganza nel giudicare.

Cominciarono ad essere motivate solamente in pochi e circospetti autori le massime alle quali noi dobbiamo dare un più completo risalto; e naturalmente gli scrittori contemporanei non potevano retribuir che di lodi esageratissime ciò che si andava operando, poichè i lavori dell' arte attingevano alla stessa fonte che le opere di penna, e perchè era interesse o dovere di quelli il tradire anche il loro intimo sentimento (se avessero opinato diversamente) per favorire ed adulare i mecenati e i potenti del secolo. Noi scriviamo senza riguardo in un epoca che si va da quella allontanando felicemente, e in un secolo in cui tutte le arti muovono vigorosamente sulla carriera migliore rivendicando il mondo da quell' immensità di produzioni di cui lo ingombrarono i due secoli precedenti. Questa protesta ci sembrava qui necessaria, poichè non tutti quelli che leggeranno questi scritti sono così pienamente

persuasi di simili verità, come lo saranno indubitatamente tutti gli uomini fra un mezzo secolo. Probabilmente avvi ancora qualcuno non del più basso volgo, che suppone che i capi d'opera delle arti debbansi produrre con immensa celerità e senza alcuno sforzo d'ingegno, come se fossero inspirati, confondendo sovente coll' esecuzione il concepimento: ed altri ancora fatalmente si persuadono in favore della smodata ricchezza degli ornati, delle contorsioni manierate e vezzose dei movimenti; rimproverano come secca e povera la semplicità, e se accordano il loro voto alle opere del miglior gusto a fronte di quelle che ne mancano affatto, questo consentimento non è che esterno per paura e pudore di essere disprezzati dai dotti, e per voler dimostrare che appartengono alla classe delle persone più colte: ma il gusto non è ancora così universalmente trasfuso in alimento della totalità, che possa dirsi aver trionfato completamente dell' errore. Impone ancora a gran numero di persone l'ampiezza delle moli, e la ridondanza degli ornamenti; e se di buona fede si volesse da molti convenire sull' ingenuità delle lor sensazioni, vi sono pur anche di quelli che nel silenzio del loro pensiere preferiscono le fabbriche di Longhena a quelle di Palladio, e le sculture del Bernini a quelle del Ghiberti.

L'esame che nel progresso di questo libro si farà partitamente di molte opere del seicento, non omettendo di produrne alcune poche fra le principali, speriamo che potrà servire a disingannare buon numero di persone, giacchè questa storia non abbiamo stesa per gli artisti soltanto: e più d'ogni altra cosa a questo scopo speriamo che possano condurci i confronti che ognuno potrà fare mettendo in paralello le opere di ogni età che abbiamo riunite in quest' opera, e che disegnate con scrupolosa diligenza ci sembrano portare espresso il carattere vero dei tempi e degli artisti che le produssero. Questo ci riconforta e avvalora le nostre opinioni indipendenti da tutte le prevenzioni contrarie che potessero esistere anche presentemente.

E siccome in ogni età, per quanto fosse corrotto ed infelice il gusto dell'arte, vi furono sempre alcuni uomini che anche in mezzo a un sentiero fallace mostrarono un genio infinito, e sarebbero stati eccellenti se fossero vissuti in epoca migliore; e siccome nel seicento il Guidi, il Marini, il Testi annunziarono forza di grandissimi concetti, e genio elevato nell'arte poetica, così il Bernini, l'Algardi, il Fiammingo mostrarono fra gli scultori un ardimento e una capacità, che li avrebbero condotti ad opere immortali, se avessero lavorato in più felici circostanze.

CAPITOLO SECONDO

DEGLI SCULTORI ITALIANI
CHE FIORIRONO
TRA IL DECLINARE DEL SECOLO XVI
E IL COMINCIARE DEL XVII.

Dopo che i primi e più valenti contemporanei o imitatori di Michelangelo ebbero prodotte opere di non oscura fama, come abbiam visto nelle sculture del Montelupo, del Sangallo, del Rovezzano, del Sansovino, del Rustici, del Montorsoli, del Tribolo, del Cellini, di Giovanni dall' Opera, del Danti, del Bandinelli, dell' Ammannato, di Giovan Bologna, del Francavilla, e di quei molti altri che a questi furon secondi, parvero illanguidirsi e venir meno le opere dello scarpello, e sicuramente cessò dall' essere in Toscana quella specie di centro e di scuola che vi abbiamo riconosciuta, dai primi Pisani sino a questi ultimi sovraindicati.

Sia che il genio, dopo aver percorsa una luminosa carriera in un paese, vada soggetto a una specie di esaurimento, sia che le occasioni

essendosi grandemente diminuite per il bisogno minore che avevano la religione e la sovranità di fregiarsi e ingrandirsi di quella magnificenza di cui erano ridondanti, sia che vi abbia un confine, nel quale impossibile riesca il mantenersi, e divenga necessario da quello retrogradare, è indubitato che la Toscana non ebbe più grandi ingegni che la mantenessero in quel credito, che le avevano sopra di ogni altra nazione procurato le opere di scarpello.

Innovazioni nelle Arti.

Gli artefici qui sopra enunciati avevano già mossi i primi passi su quel fatalissimo pendìo che condur doveva tutti quelli che vennero dopo per una strada fallace, dalla quale non diveniva possibile il retrocedere: e vedrassi poi come da questa volendo elevarsi un altro gran genio, sdegnoso di ritornare a quell' unica via tracciata dai diligenti imitatori del naturale, o da' sommi maestri dell'arte negli aurei secoli dell' antichità, scostossi da ogni modello raddoppiando di audacia, quasi potesse esservi un terzo sentiero, e ruppe in quegli scogli da' quali non potè salvarlo il suo grande ardimento, strascinando con se tutta la numerosa turba dei suoi imitatori.

Questo artefice fu Lorenzo Bernini, il quale si trovò contornato e preceduto da tanta mediocrità, che non trasse certamente da quella esempio a grande operare, e sulla quale si ele-

vò realmente afferrando le grandi occasioni che presentate gli avea la capitale del mondo cristiano.

Già prima del Bernini essendo in pace la chiesa, e vedendo a se tributaria tanta parte della cristianità, che lauta sorgente offriva alle opere di ogni maniera per aumentare la romana magnificenza, Gregorio XIII, Sisto V, e Clemente VIII avevano nei loro pontificati sul finire del secolo XVI concentrato in Roma tutti gl' ingegni migliori di quell' età; e gli altri paesi d' Italia non presentarono che poche e miserabili occasioni agli architetti ed agli scultori, a fronte di quelle che loro aperse la grandezza del Vaticano, e la rinnovazione delle due basiliche di S. M. Maggiore e di S. Giovanni in Laterano. E infatti si trovano impiegati nelle sontuose cappelle di questi templi i pochi che si distinsero, di qualunque paese essi fossero, chiamati dal guadagno e dall' emulazione.

Non si trattava più d' immaginare opere macchinose e fabbriche che dessero nome ai secoli che le vedevano sorgere e agli artefici che le imprendevano. Era d' uopo subordinare ogni idea di originalità al gusto dominante di decorare magnificamente gli edificj che già esistevano, sopraccaricandoli di moltiplici ornamenti; e l' invenzione di quei pochi che venivano costrutti dalle fondamenta non pareggiava l' ele-

ganza, la purità, e la grandezza di quelli che si erano eretti precedentemente.

Abbellimenti di Roma.

Li quindici anni del pontificato di Gregorio XIII furono consecrati a una quantità di abbellimenti in Roma, senza che fosse spesa una somma per un'opera grande ed originale. Vorremo noi dire che interamente fossero privi di genio gli artisti di quell'età, o non ci convinceremo piuttosto che inseparabile dal merito dell' artefice sta anche lo splendore e l' intelligenza ed il gusto del mecenate, e che il difetto delle occasioni toglie lo sviluppo migliore al genio degli artisti? L'una di queste cause basta a produr da se sola gravi danni al progresso di questi studj, e ove si riunissero amendue accaderebbe fatalmente la ruina dell'arte.

Questo pontefice fece arricchire la cappella Gregoriana in S. Pietro, che sui disegni di Michelangelo ultimò Giacomo della Porta, ma spogliò altri templi di preziosi marmi, e per rivestirla di marmo greco fece segare le superbe colonne di 30 palmi di altezza trovate al suo tempo fuori di porta Ostiense, cosicchè se consecrò ottantamila scudi per questi incrostamenti, può dirsi che furono assai più preziose le cose distrutte di quello che le sostituite. Fece edificare dall'Ammannato il Collegio Romano, che se non presenta essenziali difetti, non ostenta però grandi bellezze in una Roma, ove

tutto sembrava dover spirare l'antica grandezza; e certamente Palladio avrebbe in un simile edificio emulata la nobiltà e la magnificenza del Pecile o del Peripato. Fece lavorare nel palazzo pontificio di Monte Cavallo, e in quello del Vaticano, nella cappella Paolina, e nelle principali basiliche; ma non più che ornamenti, stucchi, logge e pitture, senza poter dirsi che promovesse con mezzi gagliardi le opere che danno un carattere di maestà all'età in cui vengono eseguite.

Imprese delle Arti al tempo di Sisto V.

Se non fosse stato brevissimo il pontificato di Sisto, le arti sarebbersi grandemente sostenute ed emulate, poichè a moltissime imprese diede gran cura, come lo attestano i principali obelischi di Roma per suo ordine inalzati, le colonne Antonina e Trajana ristaurate e sormontate di statue; le fonti e gli acquedotti che attraversano tanta estensione di territorio rifatti e a pubblica utilità restituiti; la cupola di S. Pietro voltata, le due basiliche di S. Giovanni Laterano e di S. Maria Maggiore a nuova forma ridotte, la cappella nobilissima del Presepio per ogni genere di ricchi ornamenti ammirabile da lui ordinata; oltre a tutte le altre opere che nelle vie pubbliche, e nei palagi incominciati dai suoi antecessori e da lui continuati, portano impressa la forza del suo carattere intraprendente; tutto questo nel giro di un lu-

stro fu fatto; ma non può di ciò gloriarsi che la statica per aver impiegati i suoi mezzi con successo nel muover le grandi masse di granito orientale, e l'arte edificatoria per aver eseguito ciò che era stato già prima immaginato dal gran Michelangelo; cosicchè la facoltà inventrice rimase più dolente per non essere stata eccitata a grandi concepimenti, di quello che confortata per ciò che fu condotto ad esecuzione.

Scultori di quest' epoca.

La mediocrità degli artefici che trattarono lo scarpello in questo periodo di tempo non merita che di loro tenga gran conto la storia, poichè non fondarono scuola, nè levarono grido. Andò a tentone quel Prospero Bresciano, più stuccatore e plastico che scultore, il quale lavorò molto in tempo di papa Gregorio, e lasciò più modelli e statue di gesso che di marmo. Nullameno però gli fu dato a fare il deposito del Papa nella cappella Gregoriana, che *plastico opere efformavit*, come scrisse il Bonanni (1), a cui fu sostituito l'altro più infelice di marmo di Cammillo Rusconi che vedesi attualmente. Nell'opera del citato scrittore trovasi però intagliato il modello di Prospero che per molti anni stette esposto, del quale una parte sodisfa assai la ragione per l'invenzione

Prospero Bresciano.

(1) Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia. Pag. 110.

e per la composizione: ma ciò che più d'ogni altra cosa può aver contribuito a far dimenticare le opere di questo scultore fu il suo Mosè nella piazza di Termini posto sopra la fontana, il quale da' contemporanei si volle scusare per essersi lavorato col marmo giacente e non in piedi: scusa peggior dell'errore, poichè siccome le proporzioni goffe sono il principal difetto dell' opera, queste saranno state dedotte dal modello, di qualunque dimensione fosse eseguito che serve a regolar lo scultore in qualunque positura trovisi il marmo; non potendo mai supporsi che senza misure e all' azzardo siasi messo a questo lavoro un artefice accostumato più alle opere di plastica che di scarpello.

Giacomo del Duca.

Così poco può dirsi di quel Giacomo del Duca siciliano, uno di quegli scolari di Michelangelo che studiarono d' imitarlo, il quale avendo architettato sale e giardini e ville in Roma, ove erano frequenti occasioni di simili opere, non fece cose che ricordar debbano a' lontani posteri il nome suo, se si eccettui un monumentino non privo di eleganza che ad Elena Savelli pose nella chiesa di S. Gio. Laterano, ove oltre l' effigie della stessa, sono tre tondi di un Cristo risorto, di un Angelo che suona la tromba, e di alcuni morti resuscitati, i quali sono da porsi fra' bronzi migliori di quell' età.

Ma pochi erano gli artefici che ancora di recente esciti dalle grandi scuole, e dalle esimie pratiche del 500, non fossero in caso di produrre opere di qualche merito, delle quali però non potrà mai l'arte gloriarsi al segno di arricchirne i suoi fasti, e datare da quelle le epoche della sua storia. Anche quel Taddeo Landino fiorentino, che finì di vivere con quel secolo, in Roma, venutovi al tempo di papa Gregorio, fece alcuni graziosi bronzi, fra' quali spirano particolarmente eleganza i giovanetti situati sulla fontana di piazza Mattei detta delle Tartarughe; ma la sua statua di Sisto V nella sala de'Conservatori in Campidoglio non può gloriarsi di quella severità di stile che conviene a un soggetto sì grave, e ciò per cui la lodarono gli scrittori contemporanei la rende piuttosto oggetto di censura che di encomio. Niente è più improprio dell' arte quanto il moltiplicare le espressioni nello stesso personaggio. Gli antichi coll'unità dell'azione, e la semplicità del movimento imprimevano nello animo dell'osservatore graduatamente una serie di moltiplici affetti, ma successivi, ma collegati, ma senza che rimanesse mai dubbio intorno all' espressione primaria che l'artefice aveva voluto dare al soggetto. Lodata fu la statua di Sisto perchè *piega la testa all'udienza, alza il braccio per benedirla, e porge il*

Taddeo Landino.

Necessità dell' unità nella composizione.

piede all' ossequio (1). Quanto non distrae egli mai dalla prima impressione quest'ultimo movimento del piede? Il Pontefice nell'azione di benedire il suo popolo non deve, nè può sentire l'idea di ricevere una personale dimostrazione di riverenza. Nell'atto sublime di benedire rappresenta la Divinità stessa, e l'omaggio profondo con cui prostransi i popoli devoti al suo alzar della mano ricevendo il favore del cielo, non può associarsi col bacio del piede, che è un'azione meramente rispettosa e terrena: ed oltre che lo sporger del piede raffredda l'azione principale, moltiplicando con varietà inopportuna le espressioni, è anche contro la natura della cosa medesima; poichè nel dare ai popoli la benedizione, mentre tutte le fronti prosternansi a terra, non può muoversi con facilità e naturalezza la persona a ricevere sul piede sporgente l'altro atto di riverenza, occupata interamente nell'abbassare del capo, nell' alzar della mano, e nello sporger del braccio: anzi i movimenti della parte superiore della figura, che piegano alquanto in avanti accompagnando l'azione, determinano necessariamente le estremità inferiori a ritirarsi all'indietro per cercarvi la posizione più facile e più

(1) Baglione. Vite de' Pittori e Scultori dal 1572 al 1642.

comoda, la qual cosa è sempre da osservarsi, essendo ogni attitudine tanto più bella quanto è più naturale.

Abbiamo notato queste particolarità non per discendere alla censura di quest'opera, ma per far conoscere, come si cominciava a deviare dalla semplicità dell'azione, e come appunto ciò che in qualche modo era da riprovarsi veniva dagli scrittori lodato, per quell'azione insuperabile e quella influenza che su tutte le opere di genio cominciava già a produrre il gusto dominante di quell'età. Chi enumerar volesse i moltissimi scultori che ebber lavoro in S. M. Maggiore e in S. Giovanni Laterano non finirebbe a tesserne il copiosissimo elenco. Nella cappella di Sisto V, che si volle eseguita rapidamente, vi lavorarono infiniti artefici; ma chi di loro poi fece opere degne di vera lode? La quantità delle statue, e soprattutto di bassi rilievi è imponente, e la distribuzione sarebbe anche felice se fosse stata secondata da una esecuzione migliore. È certo che per affrettare il lavoro fra molti scultori passabili, vi scolpirono indistintamente anche alcuni ristauratori di professione, come quel Niccolò d'Arras fiammingo, e quell'Egidio pure fiammingo, dei quali il primo scolpì a sinistra della statua di Pio V nella parte superiore la storia del conte di Santa Fiora che abbatte gli eretici; e il secondo

Cappella di Sisto V.

Niccolò d'Arras. Egidio fiammingo.

nella porta inferiore scolpì i due bassi rilievi, uno per parte, quando il pontefice diede lo stendardo del generalato a Messer Antonio Colonna contro Selim II, e quando diede il bastone del generalato allo Sforza conte di Santa Fiora; e nella stessa cappella in faccia ov'è il deposito di Sisto V eseguì i due bassi rilievi superiori: quando Sisto canonizzò S. Diego d'Alcalà spagnuolo de' frati minori di San Francesco, e quando mandò il cardinale Aldobrandini, che fu poi papa, a far cessare la guerra tra il re Sigismondo di Polonia e la casa d'Austria. Le migliori opere di questa cappella sono quelle delle incoronazioni dei pontefici che stanno sopra le loro statue. Antonio da Valsolda pose la statua di Sisto V in ginocchio, e vista di fronte con poco accorgimento; poichè o bisogna supporle le gambe troncate, o veramente che sfondino la nicchia, la qual cosa apparisce assai sconcia in un'opera di tutto tondo. Non ostante la figura non è priva di nobiltà e di semplicità. Al disopra è di suo scarpello l'incoronazione del pontefice, basso rilievo che forse è migliore degli altri anche per la semplicità necessaria nell'azione. Questo artista avrebbe forse levato maggior grido se la sua morte non fosse stata immatura; poichè non è senza merito nella basilica di S. Giovanni Laterano il deposito ch'egli scolpì del car-

Antonio da Valsolda.

dinal Ranuccio Farnese; e diversi ristauri di antiche statue, riconosciuti appartenergli, non sono indegni di lode. La statua che è posta in faccia a quella di Sisto, e che rappresenta Pio V, fu scolpita da Leonardo da Sarzana, ed è opera condotta con molta saviezza e morigeratezza di stile; ma pecca sempre della mancanza di espressione che da lungo tempo non sapeva più darsi alle statue de' pontefici, cadendo tutti gli scultori nella monotonia di farli in atto di benedire, e coi lembi del piviale ripiegati e raccolti fra le ginocchia; movimento di pieghe sempre falso e manierato, oltre l'essere di un effetto del tutto contrario alla maestà. L'opera migliore di questo artefice fu però il deposito di Niccolò IV, che vedesi nella stessa basilica presso la porta maggiore, e che moltissimo ricorda lo stile di Guglielmo della Porta. Questo monumento può dirsi il miglior pezzo di scultura che si ammiri in quel tempio, e forse è quello di cui si fa minor caso, perchè non accompagnato da quel grido che levarono le due cappelle ricchissime per tante opere, ed ove tutte le arti vennero a gara per adornarle pomposamente. Leonardo naturalmente aveva veduto in Genova le opere di Guglielmo, e propostosi a modello questo artefice più sobrio dei suoi contemporanei, evitò di cadere nelle massime esagerazioni in cui precipitarono gli altri.

Cause per cui alcuna volta mancò l' unità nelle opere dell' arte.

Osservasi molte volte che la farragine delle opere riunite senza molta unità di composizione, e con affrettata esecuzione trasse la sua origine dalla natura del governo pontificale. Difficilmente possono giungere al supremo grado dell'ecclesiastica gerarchia uomini che non abbiano già consumata la maggior parte della lor vita per conseguirlo: e giunti che vi sono, è naturale al cuore dell' uomo una certa ambizione di lasciar nome di se stesso o come principe magnanimo, o come gran mecenate; quindi opere pensate lungamente, e di lenta esecuzione difficilmente possono piacere a principi, la cui dignità non è ereditaria, e fra'quali sovente il successore è condotto da diverso pensiere ad operare il contrario del suo antecessore. È perciò che alcuni dei più intraprendenti cominciarono dall'ordinare grandiosi lavori per la loro tomba, senza vederla però al termine ridotta, sebbene viventi ne conoscessero le parti principali già scolpite. Giulio II che stette papa dieci anni avrebbe potuto vederla affatto ultimata, se il Bonarroti non avesse a cento altre grandi opere atteso; e Sisto V, che fu dello stesso pensiere per compiere la cappella sua in S. M. Maggiore, che non vide finita del tutto, impiegò numero di artisti d'ogni sfera e d'ogni merito, e buoni e mediocri, nessuno ottimo, chè nol poteva per quanti mezzi avesse adope-

rato; ma sempre però sarebbesi potuto meglio consultare sull'ornamento e le sculture particolarmente di quella cappella che presenta un ammasso indigesto di tutto ciò che gli uomini sapevano fare in quel tempo. I principi che ebbero anche le migliori intenzioni, sovente nell'ordinare i pubblici monumenti sostituirono alla opinion generale le proprie decisioni; credendo abusivamente di essere gli arbitri dei talenti come lo erano dei favori; la qual tendenza a questa funestissima vanità scava la tomba alle arti, e lascia un esempio fatale ai successori.

Cappella di Paolo V in S. Maria Maggiore.

Pare appunto che in questa stessa basilica di S. M. Maggiore progredisca la decadenza del gusto, il delirio della novità andando gradatamente dalla cappella di Sisto V a quella di Paolo V, fra le quali non corrono più di circa 30 anni. La ricchezza di questa è incomparabilmente maggiore in ogni sua parte, prescindendo anche dall'immenso lusso delle pietre dure, dei diaspri, dei lapislazzuli e d'ogni altro ornamento di bronzi e di dorature che la rende un vero giojello di preziosità. Questo papa profuse grandiose somme in 16 anni di pontificato, e acquedotti, e palazzi, e ville reali, e fontane, e pubblici e privati edificj, e la facciata di S. Pietro, e molte altre opere con regio animo fece costruire, alle quali non sem-

pre arrise la fortuna delle arti, che già aveva cominciato a cedere al fatalissimo e prepotente impero della bizzarria e della moda.

Artefici numerosi lavorarono nella cappella Paola, e uno de' più accreditati fu quel Camillo Mariani vicentino, di padre sanese (1), che aveva cominciato a dar conto di se in patria allorquando fu posto fine al teatro Olimpico sul disegno del Palladio. Egli scolpì per questa cappella la statua del S. Giovanni Evangelista, e nel deposito di Clemente VIII, situato in faccia a quello di Paolo V, fece il basso rilievo della presa di Strigonia, e tutti i modelli degli angeli in bronzo per l'altare, gettati poi da Domenico Ferrari. Le statue principali però dei due pontefici furono di un certo Scilla milanese, nativo di una piccola terra chiamata *Vigiù*, le quali non sono fra le migliori opere del secolo; e di sua mano è pure l'incoronazione di Pio V nella cappella di cui abbiamo poco sopra parlato. Nè per questi lavori, nè per altri diversi che di lui veggonsi in altre chiese e basiliche di Roma può celebrarsi l'artista; siccome non può darsi gran lode a quel Niccolò Cordieri lorenese, che dopo molte altre opere

Camillo Mariani.

Scilla da Vigiù.

Niccolò Cordieri.

(1) Non abbiasi quindi per errore se nel quinto libro essendosi nominato questo artefice da noi fu detto Sanese, come lo citarono anche diversi altri scrittori.

scolpì per questa cappella quattro grandi statue di Davidde, di Aronne, di S. Bernardo, e di S. Atanasio, autore anche della gigantesca statua di bronzo posta sotto il portico esterno di S. Giovanni Laterano, rappresentante Arrigo IV, il cui merito principale è il getto; essendo appunto da notarsi, che in quel tempo di perfezionamento in ogni meccanico artificio riescivano mirabilmente molti fonditori nelle più difficili opere di metallo, come quel Paolo Sanquirico parmigiano allievo del Mariani che fuse la statua di Paolo V in sagrestia a S. M. Maggiore, opera mediocre per l'invenzione, e un Cristo morto non ispregievole a S. Giovanni dei fiorentini sul modello di Prospero Bresciano; e quel Bastiano Torrisani scolaro di Guglielmo della Porta che formò anche la palla di bronzo sulla cima del tempio Vaticano; e quell'Orazio Censore, e quell'Angelo Pellegrini, che probabilmente su altrui modelli, e particolarmente su quelli di Tommaso della Porta, fusero le statue degli Apostoli per le colonne Trajana e Antonina, e tanti busti e statue e cancelli e ferriate e opere ornamentali per quelle basiliche che andavansi ogni giorno più caricando di preziosità.

Fonditori di bronzi.

Le opere però che attestano maggiormente la decadenza imminente dell'arte nella cappella Paola, furono quelle di Ambrogio Bonvicino

Ambrogio Bonvicino.

milanese che riempì Roma di cattive sculture e opere di plastica. Fece pompa di ciò che singolarmente impone alla moltitudine non educata al buon gusto nelle arti, poichè compose i suoi bassi rilievi di figure quasi per intero sporgenti con iscorci arditissimi e difettosissimi, trafori di marmo, e prospettiva fallace, come succede ogni qualvolta in simili opere propongasi quell' illusione a cui non può giungere ogni sforzo, e qualora si prefigge l' artefice di scostarsi dalle buone tracce della sobria antichità. Ma pur troppo era giunto il momento, in cui le gambe isolate dei cavalli, le chiome, le estremità delle figure, le celate, le armi, attestando nelle parti sporgenti de' bassi rilievi il merito dello scarpello, dell' ardimento e della finezza dell' esecuzione, prevalevano a tutto ciò che il buon senno degli antichi maestri aveva tracciato, e che riputavasi come freddo e sterile risultamento di poveri ingegni. Infatti il Buonvicino avvezzo a intagliare fogliami ed ornamenti e a lavorare di stucchi e trafori, avvisandosi di sorprendere colla facilità delle più ardite meccaniche, fece in questa cappella due bassi rilievi, l'uno dei quali rappresenta Paolo V che vede le fortificazioni di Ferrara, e l'altro laterale al monumento di Clemente VIII rappresenta una battaglia di cavalli e di pedoni, opera laboriosissima quanto infelice. Meno ar-

dimento dimostra, e maggiormente soddisfa quel Cristoforo Stati da Bracciano che nel deposito di Paolo scolpì il basso rilievo quando gli ambasciatori giapponesi ebbero udienza dal pontefice, e quell'Ippolito Buzio da Vigiù che scolpì l'incoronazione del papa e due delle figure che servono per termini al deposito, e in faccia lateralmente al mausoleo di Clemente pose la storia della pace tra la Francia e la Spagna.

Cristoforo Stati.

E qui cade opportunissimo di ragionare intorno all'abuso di questo stile falso e convenzionale che andavasi sempre più rendendo universale, e conduceva a far perdere le tracce del vero bello in tutte le produzioni dell'arte. È cosa non dubbia che ognuno di questi artefici aveva la possibilità ed i mezzi per eseguire opere assai meritevoli di lode, e che meno avrebbero penato nel condurre un lavoro con saviezza e moderazione, che nel far consistere il merito principale nella sola difficoltà della esecuzione. Tutti costoro avevano dinanzi agli occhi i monumenti dell'antichità e quelli del 400, vedevano la natura sempre maestra parlante in ogni espressione o movimento, e necessario per conseguenza rendevasi il chiudere espressamente gli occhi dinanzi a' buoni modelli, e ricusarsi dall' imitare il naturale per divergere a quel segno che si vedeva ogni giorno più chiaramente. È indubitato che se gli arti-

Abuso della meccanica nelle arti.

sti fossero stati astretti ad imitar la natura, e obbligativi o dai mecenati, o da circostanze inerenti agli oggetti medesimi, si sarebbero vedute cose degne de' tempi migliori ed eseguite con maggior forza di mezzi, poichè le pratiche dell'arte erano portate a un tal grado di bravura, che non avevano bisogno per quella parte di alcun maggiore incremento. La storia di queste arti presenta un convincimento di una tale verità nella bellissima figura scolpita da Stefano Maderno per la chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, opera elegantissima, riescita a quel modo malgrado la corruzion dei tempi, e che nessuno potrebbe mai credere essere eseguita dallo stesso che nella cappella di Paolo V scolpì poi la storia d'una battaglia, e il modello della storia della neve superiormente all'altare, fusa in bronzo da Domenico Ferrerio e da Orazio Censore. Questa graziosa statua giacente rappresenta un corpo morto, come se allora fosse caduto mollemente sul terreno, colle estremità ben disposte e con tutta la decenza nell'assetto dei panneggiamenti, tenendo la testa rivolta all'ingiù e avviluppata in una benda, senza che inopportunamente si scorga l'irrigidire dei corpi freddi per morte. Le pieghe vi sono facili, e tutta la grazia spira dalla persona, che si vede essere giovine e gentile, quantunque asconda la faccia; le forme gene-

Stefano Maderno.

Statua di S. Cecilia in Trastevere.

rali, e le belle estremità che si mostrano, danno a vedere con quanta grazia e con quanta scelta sia stata imitata la natura in quel posare sì dolcemente. Or come dunque poteva ciò farsi, se di tutti gli artefici che abbiamo qui nominati nessuno mai scolpì cosa che con questa potesse venire al confronto, (Tavola I) e se lo stesso Stefano Maderno non trattò mai altri soggetti con simil grazia e squisitezza di gusto? Due ragioni evidentemente spiegano questo singolare fenomeno nella storia dell'arte. La prima, che essendo stato trovato in quel tempo il corpo di Santa Cecilia intatto in una cassa, e atteggiato tal come si vede la statua, venne ordinato per buona ventura che l'artefice imitasse la giacitura del medesimo, cosicchè ponendosi il monumento, si vedesse tutta la rassomiglianza al corpo della vergine incorrotta, che Clemente VIII nell' anno 1599 fece riporre in una magnifica cassa d'argento, dopo la miracolosa sua liberazione dalla podagra, e lo fece collocare nello stesso modo come si vede la statua. Ed ecco per conseguenza come una esatta imitazione del naturale condusse necessariamente al buon genere dell'arte, allontanando da quella fatale vertigine di novità che traeva lunge dal vero le opere di tutti gli artisti. Una seconda ragione pur vuolsi dedurre dall'età dell' artefice. Giovanni Baglione con-

temporaneo del Maderno ne scrisse la vita, e di ogni minuta cosa è verosimile che fosse informato, poichè lo scultore morì nel 1636 nell'età di 60 anni, e lo scrittore pubblicò le sue vite in Roma nel 1642, vale a dire sei anni appena dopo la morte di questo artefice; cosicchè non è qui luogo a dubitare di simili verità di fatto non contraddette da alcun'altra circostanza. Se dunque Clemente nel 1599 ripose nella nuova arca d'argento il corpo della Santa, siccome riferiscono tutti gli scrittori, e in particolare il Venuti a cui ci atteghiamo di preferenza, e se ordinò che fosse situato precisamente *nella positura medesima che si vede la sua statua scolpita*, convien credere che almeno fosse stata terminata un poco prima; e quand' anche lo fosse appena in quell'anno stesso, ognuno capisce facilmente, che se Stefano Maderno morì nel 1636 in età di sessant'anni, non ne aveva che ventidue in ventitrè quando fece questo lavoro. Dalla qual' osservazione può trarsi la conseguenza che i giovani hanno una docilità e un bisogno molto maggiore di prender la natura a modello; hanno minori abitudini ai vizj radicati del secolo, e alla voga dominante d'innovazione, e provano una minor renitenza nell'accedere al desiderio altrui per farsi strada all'operare. Abbiamo osservato le molte volte nel corso di questa storia, che le sculture

delle prime età dell'arte, non meno che quelle della prima età degli scultori hanno il carattere di quella bella ingenuità, che va poi sempre a poco a poco eliminandosi, quando le forze sono in tutta la loro attività; e infatti questa leggiadra statuetta può dirsi precisamente appartenere allo stile ingenuo della dolce imitazione del naturale (1).

Troppo sarebbe se da noi si volessero andar esponendo le moltissime opere che furono in Roma eseguite da quasi un esercito di scultori che in quel tempo da tutte le parti erano accorsi in cerca di lavoro, giacchè il maggior numero di quelli che abbiamo nominati non furono romani. Potrebbe a uno scrittore delle memorie degli artisti farsi querela di aver taciute le opere principali di Pietro Paolo Oli-

(1) È d'uopo qui avvertire il lettore acciò non confonda questo Maderno per nome Stefano coll'altro che avea nome Carlo, il quale sotto Paolo V eresse la facciata di S. Pietro, e fece altre opere in Roma di cui non è qui luogo a parlare, e abbastanza altrove abbiamo accennato.

Nel capitolo VIII del Libro secondo di questa Storia rilevansi gli errori dell' architetto Carlo Maderno, commessi nella fabbrica di San Pietro, dottamente sviluppati e acremente censurati dal Milizia nelle sue *Memorie degli architetti*, ove dopo una ragionata esposizione di questi, conclude: *se in accozzare tutte queste cose il signor Maderno ha avuto le sue ragioni, convien dire, che la sua ragione fosse diversa da quella degli altri. Può riputarsi il Maderno il più gran reo di lesa architettura.*

Pietro Paolo Olivieri.

vieri romano che scolpì la statua gigantesca di Gregorio XIII per la sala d'udienza in Campidoglio, e il deposito di Gregorio VI in S. Maria Nuova in campo Vaccino; inventò il ciborio per S. Giovanni Laterano comandato da Clemente VIII, e fu l'architetto della chiesa di S. Andrea della Valle; opere nelle quali dimostrò gran dote di dottrina e d'ingegno, peccando naturalmente nei difetti del secolo: ma non sarà luogo a censura se di lui come di molti altri che non impressero un carattere determinato alle arti noi non faremo che passeggiera menzione. A che gioverebbe pel nostro scopo il raccontare di quel Cope fiammingo abilissimo in piccoli modellini di cera per gli argentieri, e diligentissimo in opere di avorio e d'altre molli materie, che impiegò la sua vita a fare una statua di marmo senza finirla? E dopo l'aver celebrate nell'ultima epoca, da noi trascorsa nel precedente libro, le opere di tanti fonditori e cesellatori famosissimi, chi ci ascriverebbe ora a peccato il silenzio intorno a quell'Antonio da Faenza famoso pei lavori di oreficeria fatti per tante chiese e tanti principi, autore di una ricchissima croce d'argento e di due candelieri donati alla basilica Vaticana da Alessandro Farnese, e modellatore celebrato di una quantità d'invenzioni capricciose per torcieri, per fontane e simili altre cose? Alla classe di

Cope fiammingo.

Antonio da Faenza e altri modellatori.

quest' ultimo appartennero ancora quel Guglielmo Bertolot francese, autore del modello della Madonna che Paolo V pose sulla colonna innanzi S. Maria Maggiore, e quell' *Antonio Casone* anconitano disegnatore e modellatore in cera di capricci e fontane e prospettive, di cui si fece allora gran caso. Fu anche in questo tempo l'ultimo dei celebrati fiesolani Pompeo Ferrucci che lavorò pressochè sempre in Roma, ove terminò i suoi giorni nel finire del pontificato di Paolo V, conosciuto per i suoi ristauri d'antichi monumenti, e per le grandiose statue di esterna decorazione in varj luoghi, ma più noto per la tavola in molto sporgente rilievo nella cappella Vidoni alla Vittoria, ove rappresentò l'Assunzione, S. Girolamo, e un ritratto del cardinale di quella famiglia, con ben diverso e corrotto stile che non avevano scolpito gli avi suoi in tante belle opere da noi prese ad esame nelle epoche precedenti.

Pompeo Ferrucci.

Uno dei mezzi più acconci per rilevare lo stato del gusto dominante di questo tempo intermedio tra il Bonarroti ed il Bernini, e riconoscervi per così dire l'anello di comunicazione tra un'epoca e l'altra, è quello di prendere sott' occhio ciò che gli artisti d'allora andavano pubblicando mediante le stampe. Molte opere abbiamo di questo genere che ci danno a conoscere per qual via si declinasse dalla pu-

rità del principio del secolo XVI, nelle parti ornamentali dell'architettura singolarmente. Vi fu allora quel Giovan Batista Montano milanese famosissimo intagliator di legnami che ornò i più begli organi in diverse chiese di Roma, e particolarmente quello di S. Giovanni Laterano, e l'altro della Madonna di Loreto a Colonna Trajana. Egli ebbe moltissima fama d'inventor grazioso e felice di tempietti, altari, depositi, tabernacoli, e simili altre parti occorrenti all'interno corredo dei templi riccamente da lui fregiati di cariatidi e figurine d'ogni specie, talvolta anche con molta grazia e leggiadria, se non avesse avuto in mira un po' troppo il dare nel bizzarro e nel nuovo. Giovan Batista Soria architetto romano fece intagliare parecchie collezioni di disegni del Montano, le quali intitolò a principi e cardinali della casa Borghese ed Aldobrandini: e questa collezione resa pubblica colle stampe può ad ognuno facilmente servire per rilevare la tendenza che avevano preso le arti al peggio senza riparo(1).

Giov. Batista Montano.

(1) La prima collezione fu una scelta di varj tempietti antichi, colle piante ed alzati disegnati assai malamente in prospettiva, dedicata al cardinal Borghese nel 1605.

La seconda, diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari dedicata al cardinal Ippolito Aldobrandini nel 1625.

La terza, tabernacoli diversi nuovamente inventati da Giovan Batista Montano dedicata all'eccellentissimo Don Taddeo Barberino principe di Rojano nel 1628.

Non v'è stravaganza che in questi non sia accennata, e frontoni spezzati, e cartocci, e volute, e bugnati, e basamenti interrotti, e piedestalli sovra piedestalli, e colonne raddoppiate senza bisogno, e i germi tutti già crescenti di quel gusto che si era diffuso in tutti i rami dell' arte.

Meglio ancora può servire a questa dimostrazione un'altra operetta pubblicata nel 1619 da Bernardino Radi cortonese intitolata: *Disegni varj di depositi e sepolcri*, dedicata a monsig. Stefano Pignattelli, ove nelle più strane fogge si fa una tal pompa di bizzarria in ogni parte architettonica ed ornamentale, che questo libro meritamente contende il primato a tutto ciò che produsse la stupidità delle umane menti, non già il delirio; poichè avrem luogo di osservare nel progresso di questo libro, che fra i delirj non rimase occulto il genio di molti artefici, che servirono bensì al costume de' tempi, ma che avevano in loro medesimi la possibilità di produrre opere di gran lunga più sensate e migliori, se avessero vissuto in altra età.

Bernardino Radi.

Pur troppo ci convien ripetere in questo luogo che i germi da quel *grande* gittati, di cui a lungo trattammo nel precedente volume, vennero fatalmente coltivati all' eccesso e produs-

sero una serie numerosa di opere infinitamente minori, nelle quali venne imitato tutto il cattivo precedente, senza vedervi una scintilla sola di quel genio che animava in ogni sua grande opera il divino Michelangelo. Tutti coloro che studiarono d' imitarlo non ne conobbero che la scorza e si attennero alle innovazioni, le quali condussero al falso, com' egli aveva già preveduto, e come la più parte delle opere che andremo esaminando ci daran luogo a conoscere.

Quindi più nessun genio originale, nessuna espressione, nessun commovimento, nessuna semplicità. Successe una fluttuanza continua nell' imitazione di tutto ciò che travia e conduce all' opposto del vero scopo delle arti. I diritti di un genere di artefici invasero quelli di un altro: la meta alla quale da ognuno si tendeva fu posta fuori del segno, e i concorrenti si ravvolsero in un labirinto in cui fu forza finire col perdersi. La scultura perdette persino quel po' di carattere nazionale che aveva conservato nelle diramazioni delle diverse scuole; misere cose si scolpirono fuori di Roma, e le molte e le grandi che nella capitale del mondo cristiano furono date ad eseguirsi vennero assoggettate a una specie di tirannia: tutto prese un carattere dominante; invalse una moda, e

la prepotenza nell' arte medesima assoggettò tutti gli artisti a una tal dipendenza, che le opere del XVII secolo sembrano piuttosto escite da una fabbrica di manifatture, che da liberi e spontanei genj di artefici indipendenti.

CAPITOLO TERZO

IL BERNINI,

L'ALGARDI, IL FIAMMINGO.

Sembra che talvolta la natura compiacciasi in esser liberalissima de' suoi doni verso alcuni individui, ai quali non solo prontezza e vivacità d'intelletto, ma attitudine di persona a difficilissime esecuzioni lautamente concede. Che se per avventura vi si unisce anche quella finezza di giudicare, e quel gusto squisito che fa salire in eccellenza le opere umane, il nascere di questi esseri privilegiati segnerebbe costantemente altrettante epoche luminose nella storia del mondo.

Ma non è raro però che in mancanza della squisitezza del tatto in costoro, contribuir possa a stabilire la loro fama durevole la general corruzione del gusto dominante d'una nazione per quelle fasi fatalissime e quelle alternative a cui soggiacciono tutte le cose: e allora per

conseguenza si vede o conformarsi o soggiacere all'influenza di un mal genio ogni talento più perspicace, il quale pur troppo sovente in luogo di raddrizzare la prava inclinazione della età sua, va con quella a seconda del più rovinoso pendìo.

Predisposta da troppi antecedenti, e animata da infinite cause abbiam vista la tendenza di questo secolo per le opere di nuova e sorprendente maniera di esecuzione, allorquando il Bernini oriundo toscano, ma nato in Napoli, si recò in Roma per dedicarsi a quell'arte, in cui il padre, mediocrissimo artista, l'aveva iniziato.

Il Bernini.

Siccome era già proprio dello stato di decadenza in cui cominciavasi a trovar la scultura, egli si mise a scolpir dei ritratti con tal maravigliosa facilità che in relazione alla tenerissima età sua sbalordì tutta Roma. Le vite di questo scultore estesamente scritte e dal Baldinucci per la regina di Svezia, e dal suo figlio medesimo pubblicate poco dopo la sua morte, riportano con minutissime circostanze gli avvenimenti sorprendentissimi di questo bizzarro talento.

L'incoraggiamento che arreca a un animo giovanile il plauso vivamente pronunciato per le prime opere è un grande stimolo tante volte alla gloria, ma talora fa anche illanguidire sul

fiore le più belle speranze. Il Bernino sentiva ardentemente l'amore dell'arte, e quel nobile orgoglio che lo voleva primo nella carriera, qualunque fosse la via, per mietere una palma non tocca. Basta l'esser punti intensamente da questo gagliardissimo sprone per sviluppar forze ignote e spiccar voli arditissimi. L'antico gli parve arido, il michelangiolesco gli parve ributtante; e cercando il muovimento e la grazia per una via quasi nuova, non si abbandonò sulle prime a tutta l'esagerazione ed al massimo dell' affettazione cui giunse poi, ma prese di mira l'esecuzione, e trattò, dai quindici anni ai ventidue, il marmo così sorprendentemente, che mai più giunse a tanto merito di scarpello in tutte le opere da lui condotte posteriormente.

Primi studj del Bernini.

Bisogna convenire che nell' età della calda gioventù si sviluppano tali forze, si ha tanta costanza nella difficoltà delle imprese, e si può giungere tant' oltre, che negli anni del maturo consiglio veggiamo con istupore di aver tali cose operate nel vigor della prima vita che impossibile ne sembra mai più l'adequare. E se ciascuno, che operoso abbia atteso o alle arti o ad altro lavoro d'ingegno, vuol riguardare alle opere giovanili, troverà pure in esse alcuna parte che mai non giungerebbe in più provetta età ad eseguire, o sia per fuoco d' immaginazione, o per agilità di pensiero, o per condot-

ta di esecuzione solerte. Toccò al Bernini di fare questa medesima riflessione, che noi tante volte abbiamo sentita dalla voce ingenua di molti uomini di chiaro ingegno sulle opere loro: egli allorquando rivide dopo quaranta anni le sue prime opere, sclamar dovette: *Oh quanto poco profitto ho io fatto nell'arte, mentre giovane maneggiava il marmo in questo modo!* Canova scolpì mai pieghe con più grande artificio e maestria di quelle della sua Mansuetudine nel monumento di Ganganelli? Condusse mai un torso con più finezza e più nobiltà del Genio nel monumento di Rezzonico? E i capelli delle sue statue ebbero mai un tocco più leggiero di quello del suo Adone aggruppato con Venere? Eppure queste furono opere quasi giovanili, poichè le prime che lo fecero salire in altissima rinomanza.

Ma il Bernini, che in luogo di ricondurre le arti a' severi principj a cui era destinato a ricondurle Canova, operava senza avvedersene a farle deviar per intero; col lussureggiare dell'esecuzione e col falso splendore della sorpresa andava aumentando il male verso il peggiore, e succedeva di lui, come di chi segue passionatamente la moda, che da una eleganza ricercata passa all'affettazione, e dall'affettazione alla caricatura; e come delle donne che prendendo abitudine al fuco ed al liscio senza avvedersi,

credono d'esser sparute, se non colorano con dannoso artifizio le guance al pari delle maschere sceniche.

Gruppo di Enea ed Anchise.

Non aveva più di quindici anni il Bernino allorquando scolpì il suo gruppo d'Enea e di Anchise per la villa Borghese, vivente allora Paolo V, indi scolpì il Davidde ritraendo se stesso, come ognuno può anche verificare esaminando il suo ritratto da giovine intagliato da Ottavio Leoni con molta grazia. Aveva appena diciotto anni quando trattò il soggetto di Apollo e Dafne, opera in cui sembrò aver preso di mira tutte le difficoltà dello scarpello; e veramente può dirsi opera mirabilissima per le meccaniche dell'arte, cosicchè in vederla è forza il convenire in ciò che soleva egli dire da vecchio, *che nella sua giovinezza non dava mai colpo in fallo*. L'esaminare quest'opera nella Tavola I convincerà ogni osservatore della multiplicità delle minute parti, e isolate, e traforate; e le radici al piede e i capelli e i rami e le fronde e lo svolazzare dei panni sono con leggerezza di tocco così gentilmente scolpiti, che sentiresti invero sibilare quei lauri pel vento, scordando la durezza della materia, condotta più che flessibile cera a perfezione inimitabile. Luogo non è a cercar nelle forme una correzione esatta di disegno, nè quell'ideale che al nume di Delo si converrebbe; egli nel

Gruppo di Apollo e Dafne.

marmo del Bernino diventò tutto pastore, e il direstì pascere realmente la greggia d'Admeto, senza che in lui traluca alcuna parte di divinità, nè tampoco di quell' espressione che sarebbe propria del caso a cui riferiscono i due versi scolpiti sotto il gruppo:

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.

Versi fatti in quell' occasione dal cardinale Maffeo Barberino, che fu papa pochi anni dopo sotto il nome di Urbano VIII; quel medesimo cardinale che godeva in tener lo specchio a questo giovinotto artista allorquando scolpiva il proprio ritratto nella figura del Davidde.

Gruppo del ratto di Proserpina.

Pareva che lo scarpello, a meno di non discendere alla puerilità di Callicrate, non potesse superare maggiori difficoltà dopo il gruppo di Dafne; ma invero che il ratto di Proserpina superò ogni altra delle prime opere sue, se non fu anche la più sorprendente che escisse dal suo scarpello. Noi osiamo di credere che neppure gli antichi, per quanto si può giudicare da ciò che a noi resta di loro opere, scolpissero una barba e una chioma che pareggiar possano quella del Plutone. Assolutamente il ferro ha tagliato quel marmo in un modo da spaventare chiunque conosca scarpelli; e se i primi

di quest' arte si mettessero a voler condurre un opera in quel genere con tanto spirito e tanta accuratezza, è da credersi che facilmente darebbero nello stentato, e si vedrebbe ciò che in quella non apparisce menomamente, *la fatica e la difficoltà*. (Tav. II)

Potrà forse in questo luogo riflettersi da alcuno, che se da noi viene attribuita tanta lode ad alcuna di queste parti nelle opere del Bernino, debbano esser rimasti addietro e con molta inferiorità tanti eccellenti artisti, dei quali abbiamo rilevato in altri luoghi il merito più segnalato e distinto. Dopo la quale osservazione ci converrà accordare senza alcuna difficoltà, che il Bernino giunse a tanta eccellenza nel maneggio dei ferri, che realmente fece dimenticare al marmo la sua durezza, e tutti vinse coloro che si dedicarono a quest' arte per l'eccellenza del tocco anche di molti panni, e di varie altre parti negli animali; siccome il pelo, e persino le carni condusse con una pastosità incomparabile. Ma a che gli servì tanta eccellenza nelle unghie e nei capelli, al dire d'Orazio, se poi dopo all' esercizio della mano sorprendentissimo non accoppiò la giustezza dell' ingegno nella scelta delle forme, nella correzion del disegno, nella nobiltà dell' espressione, e crebbe sempre nelle sue opere la tendenza ai

modi convenzionali (1)? In nessuna delle sue statue si veggono pieghe migliori di quelle che sono scolpite nel ratto di Proserpina, e bisogna giudicare che a gradi a gradi nell'avanzare di età si andasse attenuando il suo gusto fino a credere, che nelle prime opere la semplice imitazione della natura fosse cosa troppo comune e triviale, per cui poi si videro quei panni a guisa di falde stuccate, e quella strana maniera che sfoggiò in tante altre numerosissime opere sue.

Statua di Santa Bibiana.

Uno dei lavori dove maggiormente riluce la moderazione di questo, che divenne poi sfrenatissimo corruttore dell'arte, è la Santa Bibiana, appunto una delle prime opere sue di scultura dopo quelle che abbiamo indicate. Questa gentilissima fanciulla è scolpita con molta grazia e semplicità; il volto è soave, e di bella e leggiadra forma sono le mani di un tocco raro e pastoso. Le pieghe sono diligentemente eseguite, e sebbene lascino travedere per la sua eccedenza di volume la tendenza a un' ampiezza troppo pittorica e impropria dell' arte dello scarpello, non ostante non si allontanano dal vero e dal naturale. Non può però lasciarsi

(1) Aemilium circa ludum faber imus et ungues
Exprimet, et molles imitabitur aere capillos;
Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet: *Horat. Poet.*

inosservato, che mancò lo scultore nella proprietà del vestimento, avendo colla cintura allacciato la tunica e anche il manto di modo che diede luogo alle censure che il Milizia non risparmiò ad antiche e moderne opere, dicendo; *e qual donna si cinge il mantiglione, e qual uomo il tabarro?* Questa è la migliore delle statue isolate di questo scultore; e non sfigura colla S. Susanna del Fiammingo, e la S. Cecilia del Maderno, le quali opere da noi vengono riputate per le migliori di questo secolo. (Tavola I)

Eccesso di ardimento nelle opere del Bernini.

L'aura di cui godette il Bernini alla corte dei Pontefici fu quella che diede l'ultima mano alla tendenza che aveva già succhiata col gusto del secolo pel manierato. Pronto e vivace d'ingegno, ed avvezzo a superare le difficoltà usando del marmo come appena sarebbesi fatto d'ogni materia più molle, egli era l'uomo il più adatto per secondare la magnificenza e l'ambizione dei regnanti. Il plauso che ebbero le sue prime opere cominciò ad aumentare il calore della sua immaginazione. Quei modi di eseguire erano nuovi, e avevano del meraviglioso, e a mano a mano che l'amore di novità diventava di moda, e agitava tutti gli animi pel progresso degli altri studj nelle scienze, egli pensò di sostituire anche nuovi e ardimentosi modi d'invenzione in tutte le sue opere. Architet-

to, macchinista, scultore, fonditore, abbracciò una vastissima periferia in tutte le arti solleticando il genio di Urbano VIII; e messo alla testa dei lavori più dispendiosi, si vide attorniato da tutti gli artisti viventi, come quegli che nel bisogno di aver mani bastevoli a tante imprese, poteva dar pane a coloro che venivano ad arruolarsi sotto de'suoi vessilli. Ma essendo egli alla testa di tante grandiose opere, succedeva che gli artefici subalterni erano costretti ad eseguire subordinatamente alle sue invenzioni, e prestare un' opera quasi meccanica, pensando colla testa di lui, e ardendo gl'incensi al sole che risplendeva, colla più amara umiliazione, senza poter dare alcuna vita alle produzioni del loro genio. Di qui ne venne quella specie di tirannia, che condusse le arti in tanta perdizione, e di qui quella fatalissima e necessaria facilità di eseguire senza studio, e con strana celerità una folla di opere, che distribuite a un maggior numero di menti pensatrici, avrebbero potuto almeno nella depravazione del gusto introdurre quella varietà che non vedesi nelle opere di quest'età, le quali hanno piuttosto l'aspetto di manifatture che di produzione di varj ingegni; tanta è la monotonia che regna in tutti i lavori.

Confessione di San Pietro.

La confessione di S. Pietro fu una delle opere più grandiose che Urbano VIII gli fece fon-

dere, come ognun sa, togliendo dai lacunari del Panteon quel bronzo che avevano rispettato i barbari del Danubio nelle loro irruzioni; contro la qual vandalica operazione abbastanza si sono scagliati tutti gli scrittori, per non avere ora a ripetere inutilmente su questo proposito alcuna invettiva. Nove anni s'impiegarono ad erigere sotto la più bella cupola del mondo un'altra cupola di bronzo per render venerato l'altare, e ne venne un effetto il più disgradevole che dall'arte si potesse inventare, giacchè la visuale di quel magnifico edificio fu troppo sensibilmente ingombrata da quell'immenso baldacchino, che non la cede in altezza a' più grandi palazzi di Roma. Si videro allora nel più gran tempio della cristianità le colonne attorcigliate, le quali convien accordare che sono in architettura come le gambe storte nel corpo umano; la singolarità delle quali colonne non può allettare che i nemici del naturale, poichè credono sempre bello ciò che è difficile. Attorcigliamento non dissimile alle frasi che si adopravano per encomiarlo, allorquando monsignor Lelio Guidiccioni esaltò quest'opera col titolo di *degna casa d'Apostoli, erario del cielo, macchina eterna, e sacrario di devozione*. Bizzarria che non ha scusa, e non è provocata da alcun bisogno; la cui origine sta nel solo sregolamento dell'ingegno dell'uomo, e che

non si accorda colla semplicità della grave e armoniosissima melodia dei grandi maestri dell'arte musicale, che in quel luogo stesso pur serve tuttora ai canti nei solenni pontificali di quella basilica; alla qual stravaganza di contorcimenti e volute e strie e festoni e padiglioni e frangie di bronzo si addirebbe tanto meglio il moderno canto, con cui dalle possenti laringi si sfogano i salti, i trilli, i passaggi, le volate più ardimentose, dimentica pur troppo la musica delle sue belle e semplici instituzioni. Arti sorelle, ma che pur troppo parvero in guerra per la diversità del loro andamento, non essendo stata certamente contemporanea la prosperità della loro fortuna.

Fontane e varie invenzioni del Bernini.

Urbano VIII, che era stato fino dalla prima età del Bernini tanto a lui affezionato, trovò in questo artefice l'uomo secondo il suo cuore, e affidando a lui ogni impresa, di qualunque genere essa si fosse, gli diede a costruire fontane, palazzi, campanili, monumenti, e persino, due anni avanti la morte, il proprio deposito per la chiesa di S. Pietro. La fonte di piazza di Spagna fu una di quelle costruite sotto questo pontificato: ma l'arte non vi ha configurato cosa meritevole di osservazione; e tutto il merito consiste nel ripiego d'immaginare la scaturigine in un livello più basso della superficie del terreno, così astretto l'artista dalla

località, per valersi del beneficio dell' acqua in un sito dove non era possibile l'ottenere un getto. Piuttosto la fontana del Tritone in piazza Barberini può dirsi una delle buone produzioni in quel genere: e in realtà le fontane sono una tal fatta d'invenzioni, di cui non avendo monumenti che dell'antichità ci siano rimasti, convien concedere che presentano un aspetto di novità per cui viene a giustificarsi qualche ardimentoso concetto originale. Molte moli di questo genere diresse il Bernini in Roma, e ingegnosa fu quella posta alla Minerva sui suoi disegni per opera del Ferrata, elevando un obelisco sul dorso dell'elefante, benchè non sia di sua invenzione, ma si appropriasse la vision di Polifilo, e il disegno elegante che fino del 1499 nella prima edizione di Aldo si vide intagliato con tanta eleganza nell'Hypnerotomachia: nulladimeno è delle meglio pensate che si vedano di lui. Quella a cui pose lo studio maggiore, e a cui lavorarono i migliori della sua scuola fu la fontana di piazza Navona, opera delle più grandiose eseguite in Roma, e che presenta un aspetto a prima vista maraviglioso. Quella scogliera traforata però, su cui si eleva un monumento egiziano, e quei giganti, che rappresentano i quattro fiumi delle principali parti del mondo non sono cose che abbiano un legame ben dedotto e ragionato; e

qualunque giustificazione non condurrà mai a persuadere alcun sano intendimento in favore di questa invenzione. Le figure sono fra le migliori opere di quel secolo, e alcune parti delle medesime si ammirano eseguite con larghezza di stile, e con naturalezza di movimenti. Forse fra le statue del genere ornamentale e di decorazione, come son queste, non crediamo che siansi eseguite figure migliori dagli scarpelli del seicento; e la forma di tutta la macchina, eseguita da un vero maestro nell'arte di edificare con previdenza e maravigliosa solidità, è della più magnifica costruzione, cosicchè tollerando ciò da cui la ragione dissente, bisogna accordare al generale di questa mole un aspetto che veramente impone (1). Alcune delle

(1) È troppo famoso questo moderno monumento perchè non sia presente agli occhi di tutti; chè ove non lo avessero in Roma veduto, lo avranno ammirato o in qualche pittura o in alcuno dei moltissimi intagli che lo rappresentano. In mezzo alla gran piazza si eleva una vasca assai grande, nel cui centro s'innalza un masso di scogli traforato, sulla base dilatata del quale assidonsi quattro figure colossali, rappresentanti il Danubio, il Nilo, il Gange, e la Plata, ciascuno cogli attributi relativi a quella parte del mondo a cui s'intende che alluda, come il Cavallo, il Leone, la Palma, e il Tatù. Nel mezzo, ove questi scogli riunisconsi, posa un piedestallo, e sovr'esso una guglia di 80 palmi, avente nel cuspide la colomba col ramo d'ulivo in bronzo, che è lo stemma Panfili.

Il Leone e il Cavallo sono scolpiti da Lazzaro Morelli, il Nilo è di Giacomo Fancelli, il Gange di Adam, il Da-

nostre osservazioni sembreranno aspre a chi da tanti anni ha l' abitudine di ammirare senza critica un monumento: ma è della natura del nostro assunto il parlare senza prevenzione e riguardi, ponendo del pari l'ingegno ed il merito in evidenza, come notando gli errori dell'arte, e degli uomini che la maneggiarono. Se per diverse generazioni non fosse accaduto, che i figli e i nipoti avessero lodate le opere pubbliche inconsideratamente per la sola ragione che le avevano intese lodare dai padri e dagli avi, avrebbero potuto fare le stesse osservazioni che vi facciamo ora noi. E chi sa quante cose veggiamo attualmente con cieca prevenzione che saranno biasimate un giorno, sottoponendole a quell'analisi imparziale che metterà in una luce più chiara i difetti su i quali noi siamo forse indulgenti? Questa ultima fontana il Bernini edificò sotto il pontificato di Innocenzo X della casa Panfili, e levò gran rumore per quella novità spettacolosa che presentò l' ardimento di costruzione, e la copia delle acque che seppe con maestro artificio derivarne.

nubio di Antonio Raggi, e la Plata di Francesco Baratta. Si riservò l' espertissimo artefice ciò che credevasi dai più di minor importanza, e da lui fu riputato difficile, cioè la scogliera. Deve però intendersi la direzione della medesima, opera di meccanici scarpelli.

Ma avanti di progredire coll'esame di opere ancora più caratteristiche non tanto di questo massimo ingegno, quanto dell'età in cui visse, accenneremo come egli sfogò il talento architettonico in grandi moli, quali sono il palazzo Barberini, i campanili a S. Pietro, che fu forza poi demolire, e la fabbrica di Propaganda; e come scolpì il basso rilievo del *Pasce oves meas* in S. Pietro, e diresse il monumento della contessa Matilde, uno de' più saviamente inventati; dalla cui sobrietà si vide recedere allorquando pose mano al monumento di Urbano VIII, dopo di aver fatta pel Campidoglio la statua di questo suo illustre benefattore. Lo scolpire un gran monumento per quell'insigne basilica è una di quelle felici opportunità che mette a prova l'ingegno d'un artista, e che sì pochi ebbero negli aurei tempi dell'arte, e non toccò neppure al Bonarroti.

Comincia veramente in questo monumento a vedersi più pronunciata la tendenza del Bernino alle affettazioni, a una cattiva scelta di pieghe, a una maniera di comporre esclusivamente sua, impaziente di riempire ogni vuoto. Il deposito di contro di Paolo III scolpito da Guglielmo della Porta, sebbene in molta parte si scosti dalla severa purità dello stile, nulladimeno a confronto di questo sembra castigatissimo. La figura del pontefice sedente in atto di be-

nedire o gestire con la destra alzata, è sepolta negli abiti sacerdotali eccessivamente, poichè non era bisogno, nè era eleganza, il rivolgere un gran lembo del piviale sulle ginocchia, mentre i lembi aperti e cadenti avrebbero sempre prodotta una maggior maestà e naturalezza. Parve che in quel secolo, e anche dopo, tutti gli scultori si formassero una necessità di convenzione nel panneggiare in tal modo i Pontefici sedenti, giacchè non se ne vede pur uno, sia in bronzo che in marmo, che non abbia rivolto l'estremo paludamento sulle ginocchia. La giacitura della Giustizia in istato di abbandono e di riposo, più che di gravità o di doglia, sembra veramente mancare all'oggetto principale, che è l'espressione; e la Carità, i cui vestimenti con molto capriccio e con poco bel garbo sono scolpiti, preme una delle sue poppe di contro a una guancia di un fanciullo, lasciandone conoscere per la compressione una deforme abbondanza e floscezza; cose che se anche dinotano la pastosità e la cedenza delle carni, e si rinvengono in natura, nulladimeno si vogliono evitare nelle arti del bello. Tutti gli artisti che scolpirono il seno, e tutti i poeti che il celebrarono, ne presero di mira la gentile acerbità; e appunto a principal difetto di Rubens, che dipinse con bei colori e goffi contorni la lattea pinguedine olandese e fiamminga, si ascrive

quella ridondanza che peggior effetto produce trattata dallo scarpello.

Molto vi sarebbe a ridire anche sull'invenzione di fare che la morte scriva su di un libro il nome del Pontefice, pensiere tanto lodato dagli adulatori di quell'età; poichè quel libro non può rappresentare la storia, di cui è nemica e non certamente custode la morte; non può essere il registro dell'immortalità che è affidato alla penna della fama; e se realmente intendesi che sia il ruolo delle vittime mietute dalla falce inesorabile, quest'allegoria esprime piuttosto il trionfo della morte, che quello del Papa; e non era qui il luogo di ricordare che la reggia e la capanna sono *acquo pede* percosse da colei che non guarda in faccia a nessuno. Ma compiaciutosi il Bernini di quell'idea per poter scolpire un brutto scheletro di bronzo, trovò negli scrittori seicentisti una bellissima apologia riportata da' biografi, e da quelli che illustrarono i monumenti di S. Pietro, citata come un capo di opera del cardinal Rapacciolo:

Bernin sì vivo il grand Urbano ha finto
E sì ne' duri bronzi è l'alma impressa,
Che per torgli la fè, la morte istessa
Sta sul sepolcro a dimostrarlo estinto.

Non potevano meglio unirsi le arti sorelle a corteggiarsi a vicenda, portando la più genuina impronta del loro secolo.

Monumento di Alessandro VII.

Ancora più singolare è l'affettazione che scorgesi nell'altro monumento scolpito dal Bernini nell'ultima sua età alla memoria di Alessandro VII, ove per la profondità della nicchia prese il partito di seppellirvi due delle quattro figure delle quali vedonsi il capo e le spalle, mentre le altre due che rappresentano la Carità e la Verità stanno sul dinanzi del monumento. Noi abbiamo dato il disegno di queste nella tavola III. Il movimento della Verità studiato per cercarvi la grazia comprime col piede sinistro un globo dove scorgesi rappresentato il mondo; ma il più singolare si è la specie di compressione che riceve questo corpo rotondo, come se fosse una vescica, non potendo rilevarsi se ciò voglia alludere al gran peso della Verità figurato allegoricamente, ovvero che abbia lo scultore inteso di dare al corpo sferico una tal qual grazia prospettica dimostrandolo in quella figura. Alla grave scogliera che cuopriva da prima una porzione di nudità nella figura fu forza aggiugnere una camicia di metallo dipinta di bianco, poichè dispiacque una Verità troppo ignuda; cosa che l'artefice avrebbe già potuto rimarcare nel monumento di Paolo III. Ma ben diversa sensazione nell'animo dei riguardanti poteva produrre la figura di Guglielmo della Porta che quella di Lorenzo Bernini; soggetto che fu da lui altra volta scolpi-

to, e che vedesi in casa de' suoi eredi. D'incontro stavvi la Carità che più dell'altra, veduta nel monumento d' Urbano VIII, comprime il petto schiacciandolo contro la testa d'un bambino dormiente che tiene sulle braccia. Non ci estenderemo sulle forme delle figure, nè sulla natura e distribuzione delle pieghe, poichè abbiamo abbastanza trattato del modo di comporle così stranamente, come se fossero roccie scolpite. Nella stessa tavola la figura di Longino, quantunque soldato, vedesi avviluppata in tanti giri di panni e di pieghe rigide e stuccate, che sembra il torso escire dal seno d'una rupe. L'artista nel vigor dell'età quando scolpì questa figura, vi pose tutto l' impegno, trattandosi di un'opera messa in tanta evidenza nei gran nicchioni sottoposti alla cupola di S. Pietro, ove lavorarono quasi a concorrenza altri artefici, che si distinsero anche maggiormente di lui, sebbene subordinati alla sua direzione, se non nella scelta del modello, certamente in quella del soggetto, del luogo e del lume. Ma tornando al monumento di Alessandro VII, fu molto lodata l'invenzione per cui dovendosi collocare sopra una porta si nascondesse la creduta deformità della stessa, con un panno voluminosissimo in marmo, sostenuto dalla morte di bronzo che sembra escire dal monumento. Le linee che presenta una porta

nella sua apertura, sebbene non favoriscano il più spesso la costruzione del monumento, non nocquero però mai a segno da doverle nascondere e non secondarle nello zoccolo, come vedesi fatto in altri depositi. Le stesse opere di pittura, che per simili aperture rimanevano assai più difettose nella composizione, secondarono alla meglio questa combinazione accidentale, procurando che l' illusione non ne ricevesse oltraggio; basti il vedere Raffaello nelle camere vaticane, e Tiziano nella presentazione della Vergine a Venezia, per non parlare di cento altri artisti minori; e si conoscerà come, senza prendere così strani compensi, adattaronsi alla difficoltà delle circostanze. Aggiungasi di più che il togliere l'idea della porta nel luogo del monumento, ponendovi quel panno e quello scheletro di bronzo, oltre che è per se stesso un pesante artificio, cagiona un senso di ribrezzo a chi entra per quell'apertura; e lo spettatore diventa in tal modo inerente al soggetto, ogni qual volta passando per quel vano, pare che vadasi in un luogo, il cui ingresso sia custodito dalla morte che fa la parte d'usciere innalzandone il panno.

Queste bizzarrie tutte si veggono provenire dalla troppa facilità di concetti mancanti di purità e di saviezza, talchè le qualità di questo artefice singolare prendono molte volte

l'aspetto dei vizj brillanti. Le sue scorrezioni parvero grazie, e le sue licenze raffinamenti di ingegno. Nelle carni convertì la morbidezza in mollezza, e in luogo di espressione si videro spesso scolpite le smorfie e le affettazioni. L'esecuzione del suo scarpello finissima e ingegnosa da prima, andò a poco a poco diventando tormentata e magra, finchè si fece in sul finire trascurata. L'imitazione dell'antico fu posta interamente da parte, perchè giudicata servile e meschina; quella della natura non si curò, perchè si presumeva di averla sempre in pensiero; e obliandosi i precetti di Leonardo e di L. B. Alberti non si rifletteva più, che colui il quale presume di ricordarsi tutti gli effetti della natura s'inganna; e non impara nè a pingere, nè a modellare, ma contrae senz'avvedersene l'abitudine degli errori (1). Il Bernini fu l'uomo più pericoloso nel secolo per l'aura che lo circondava, plaudendosi con troppo entusiasmo alle sue idee ingegnose, ai motivi nuovi, ai suoi progetti grandi, ricchi, arditi, originali, in conseguenza dei quali negligendo la semplice natura e i veri modelli dell'arte, servì poi egli stesso di modello a tanti infelicissimi imitatori.

(1) Leonardo da Vinci della pittura, Cap. 20. Leo Bap. Alberti de pict. Lib. III.

S. Teresa.

L'opera che in fatto di scultura piaceva più d'ogn'altra all'autore fu la Santa Teresa che vedesi nella chiesa della Vittoria in Roma. Soleva egli dire modestamente *esser questa la men cattiva opera ch' egli avesse mai fatto*. Alla tavola IV si vede il disegno di questa composizione, ove la Santa svenuta in un'estasi ricade all'indietro, e un Angelo armato dell'aureo strale dell'amor divino sta sopra lei per ferirla. È inarrivabile la finezza con cui il marmo è lavorato, ed è anche espressivo moltissimo il languore della Santa, che profanamente osservato confondesi coll'espressione della voluttà; ma forse ciò è colpa più di chi osserva, che di chi scolpì. In certi soggetti però trattati dall'arte ed esposti al pubblico, non avvi severità che basti per eliminare ogni ambiguo senso sotto cui possano esser guardati, poichè gli osservatori sono uomini, non quali dovrebbero essere per riflessione, ma quali riescono per indole e per abitudine. L'essersi voluto dallo scultore rappresentare le rozze lane di cui era vestita la Santa, lo fece cadere in una cattiva scelta di pieghe, e questa gentil giovinetta si vede imbarazzata da una quantità di angoli taglienti e crudi che presentano cento acutezze per ogni verso. Forse quello strano ed aspro modo di modellare i panneggiamenti dà più risalto alla morbidezza delle estremità

che scappano fuori da quella specie di scogliera, e la soavità di quel viso, e quella mano sinistra cadente producono così un più sensibile effetto. Il movimento dell' Angelo poi non è adattato, e presentasi ingratamente senza ben aggruppare colla Santa: la sua figura troppo adulta è forse argomento all' indiscretezza di qualche riflessione sul carattere di questa composizione, e senza dubbio un angiolino, che per le sue forme infantili avesse piuttosto espresso il carattere dell' innocenza, avrebbe meglio servito allo scopo che proponevasi l' autore in questo devoto soggetto. Direbbesi che lo scarpello del Bernini siasi deliziato di un tal marmo, e dopo le prime statue per Paolo V questo gruppo è il più finamente condotto d' ogni altra opera di questo valente scultore.

Cattedra di S. Pietro.

Una delle produzioni meglio pensate pel concetto, e peggio condotte pel gusto e l' esecuzione, si fu la cattedra di S. Pietro che Alessandro VII volle far fondere in bronzo, e che costò un' immensa somma, colla quale non un monumento ma un tempio sarebbesi edificato. Lavori di tanta grandezza che sì di frequente andavano esercitando l' ingegno del Bernini, se fossero stati equamente distribuiti mettendo a prova anche l' altrui immaginazione, potevano far nascere una felice concorrenza, e l' arte infinitamente per questi avvantaggiarsi; ma tutto

doveva fare il Bernino, egli era il nume del secolo. L' idea di far sostenere dai quattro principali dottori della chiesa la cattedra del principe degli apostoli è nobile e grandiosa; siccome il partito preso di servirsi dietro la stessa del trasparente del finestrone per situarvi con artificio la colomba che rappresenta lo Spirito Santo, è un prevalersi accortamente d'un' opportunità felicissima per la natura di questo soggetto. Ma il movimento vezzoso dato a quelle statue gigantesche di 17 palmi, che tanto sono alti i reverendi padri della chiesa, quasichè stessero in positura da farsi ritrarre, e sostenessero un corpo di nessun peso, è contro ogni giusto e retto senso. È inutile qui parlar delle pieghe, che ingombrano così sconciamente quei colossi, crude, taglienti e senza alcuna sorta di naturalezza. Ciò che però più offende l' occhio accostumato al bello nell' arte è la forma della cattedra, ove, proscritte le linee rette, non veggonsi che volute, curve e cartocci dello stile il più grottesco che mai fosse impiegato dal momento che le arti deviarono dal buon sentiero.

Sembrerebbe però ovviare a molti di questi inconvenienti, se non in quanto allo stile, almeno in quanto al concetto, il dare una diversa interpretazione a questo gran monumento. Fingasi che quel trono sia fatto non per l'Apo-

stolo, ma piuttosto per collocarvi il libro divino degli Evangeli; allora la piccolezza della cattedra, e l'azione svelta de' non faticanti colossi che sostengono lieve peso non sembrano più irragionevoli, e il pensiero diventa assai più nobile e conveniente. Un eretico impropriamente parlando, e senza quel rispetto che devesi alla santità del luogo e all'augusto carattere del principe degli Apostoli, esclamava contro l'invenzion del Bernini tacciando d'arroganza barbarica il far da *dottori* portare un pescatore.

Esame comparativo di tre monumenti.

Non sa comprendersi come siansi instituiti in quell'età così pochi paragoni tra l'antico e il moderno, anzi direbbesi che non solo non siasi tenuto conto di ciò che i grandi maestri operarono nell'antichità, ma che siasi espressamente cercato un genere di scultura avente un carattere esclusivamente suo, che alcuni denominarono *Ecclesiastico:* nella qual denominazione ebbero tutto il torto, poichè a dir vero a renderla propria della cosa, conveniva che la scultura avesse presentato gli oggetti quanto più si poteva grandiosamente e in forma nobile, semplice, augusta, secondando i principj del grande e del bello, sui quali erano convenute tutte le nazioni senza rompere negli scogli pericolosi della *novità*. Stranissimo sembrerà, ma pure è cosa utilissima, il confrontare que-

sto curioso monumento col trono d'oro e di avorio del Giove Olimpico, secondo la descrizione di Pausania, recentemente illustrato e prodotto dal dottissimo signor Quatremère di Quincy nella sua grand'opera che ha per titolo *le Jupiter Olympien*. E pure la cattedra di S. Pietro e che altro è ella fuori di un trono? Colla sola differenza che ove in quello di Giove le vittorie, le sfingi, i giovani tebani, e le tante altre favole e allegorie lo ornarono con tanta ricchezza, sarebbesi potuto adornare la cattedra del principe degli Apostoli con tutte le angeliche gerarchie, e i fasti della religione, soggetti che maneggiati da abile ingegno avrebbero arricchito quel nobilissimo seggio con tutto il gusto e la grazia; siccome assai meglio del Bernini indubitatamente avrebbero fatto e Donatello e il Ghiberti e Vincenzo Danti e il Riccio e tanti altri delle migliori età. Di tutte le opere del Bernini questa sicuramente è una delle più grandiose e delle peggiori nel tempo stesso, della quale non vennero certamente tratti modelli, neppure in quel tempo che fu tanto encomiata e premiata.

Con felice e grande concetto, e con assai migliore esecuzione, Girolamo Campagna espresse il trionfo del Vangelo nella magnifica chiesa di San Giorgio maggiore in Venezia. Pose egli sul grave e semplice altare le figure dei

quattro Evangelisti che sostengono il mondo, rappresentato da un immenso globo dorato, sul quale poggia la statua del Redentore. La composizione è così ben legata cogli attributi di ciascun Evangelista, che sebbene pare non poter riescire di un ottimo effetto nel sentirla descrivere, soddisfa infinitamente in vederla. In una tavola comparativa sono riportati i disegni dei tre monumenti sulla medesima scala: e sebbene quest'ultimo per la proporzione al luogo dove è collocato sembri impercettibile a fronte degli altri due, nulladimeno per l'altezza del concepimento non è indegno d'essere comparato a quello d'Olimpia, e vince di gran lunga quello del Bernini. Non è che la via dei confronti che condur possa nell'arte a un giudizio sicuro tra bello e bello, tra bello e brutto, tra ottimo e mediocre. Vedasi la Tavola XLVIII.

Finì il Bernini col non poter più accorgersi dell'immensa sua bizzarria nel comporre, e non pose più mano alla scultura senza torcere ogni parte, persino dove sono le ossa. Le ultime opere sue apparvero sul ponte S. Angelo, ove quelle che non furono di suo scarpello vennero da lui dirette, e scolpite da' suoi allievi. Alla tavola III vedesi un di quegli angeli danzanti, le cui pieghe per opera del vento sembrano essere un po' meno a guisa di scoglio che

tutte le altre le quali vestirono le sue figure; ma i movimenti delle spalle, e le ossa delle ali sono di un genere singolare, come non eransi mai vedute in alcune delle ali destinate a volare. Questo genere d'ali con ossa e con penne ricurve, del genere che negli arabeschi si fecero le foglie d'ornato, cosicchè possono dirsi anche queste *ali ornamentali*, fece autorità per siffatte licenze, e vidersi dopo per opera degli allievi del Bernino molte simili difformità, dalle quali la scultura penò più di un secolo a liberarsi.

Avremo luogo a parlare di qualche altra opera di scultura del Bernini allorquando si tratterà delle statue equestri a cui pose mano; non essendovi genere di lavori grandiosi a cui in merito di marmi scolpiti, di bronzi, o di grandiosissimi edificj egli non attendesse pel corso d'una lunga e felicissima vita.

Bisogna però convenire, dopo tutto quello che abbiamo fin qui osservato, che questo artista in materia d'architettura fu grande al pari che fortunato. La scala regia del Vaticano presenta la soluzione d'un problema difficilissimo, e che avrebbe imbarazzati i migliori architetti; poichè egli seppe ottenere un effetto prospettico maraviglioso prevalendosi dell'irregolarità dell'area con una di quelle felici licenze, e con sì fino artificio, che una volta ri-

conosciuto e scoperto sembra di facile ritrovato; come sono in tanta parte le cose le più ingegnose, ma che a dir vero merita l'encomio d'ogni perito nell'arte edificatoria. Non parleremo neppure del merito che ha la più grande delle opere sue, il colonnato della piazza di San Pietro. Quest'opera è veramente degna dell'attica magnificenza, e la proporzione vi è grandiosa e semplice, cosicchè quest'unica basterebbe per costituire la fama dell'artefice che la condusse. È altresì vero che il favore di una tal circostanza entra per molto nella riescita di questo progetto, e che è sempre chiaro che le occasioni formano gli uomini. Ma volendo separare giustamente e imparzialmente ciò che assicurò la fama del Bernini fra le tre immense occasioni che gli si presentarono della confessione, della cattedra e del colonnato; per le prime due ottenne il suffragio dei contemporanei, che ogni dì va sempre più diminuendosi, e per quest'ultima assicurò quello della posterità. Nessun artista nell'epoca in cui visse ebbe maggior premio, maggior plauso, e salì in più alta estimazione di lui, e nessuna fama più di questa, singolarmente nelle opere di scarpello, fu meno durevole e più efimera; cosicchè convien concludere che o la falsa direzione del gusto del secolo fu larga ingiustamente di un plauso che egli non meritava, o veramente

Colonnato.

il bizzarro suo ingegno sacrificò alla moderna smania di novità le sue reali e straordinarie prerogative.

Bernini invidiato e perseguitato in Francia.

Non toccava certamente a Perrault, grande antagonista di Bernino, a sentenziarlo di mediocrità nell'architettura, il che disvelò la bassa invidia che lo morse, allorquando fu con tutta la pompa e la generosità di Luigi XIV chiamato in Francia questo italiano pei disegni del Louvre. La rivalità dell'artista francese si conosce dal ritratto che leggesi riportato nelle memorie dell'edificio suddetto, in un'opera insigne sui monumenti francesi pubblicata da Baltard, che ha per titolo *Paris et ses monumens*. Questo ritratto odiosamente scritto dal suo emulo Perrault lo dipinge apertamente come *médiocre architecte, quoique il s'estimât extrêmement de ce coté-là* (1). Bernini fu co-

(1) Il avait une taille un peu au-dessous de la mediocrité, bonne mine, un air hardi. Son âge avancé, et sa bonne réputation lui donnoit encore beaucoup de confiance. Il avait l'esprit vif et brillant, et un grand talent pour se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d'historiettes et de bons mots, dont il assaisonnoit la plus part de ses réponses. Il étoit fort bon sculpteur, quoique il ait fait une statue du Roi fort misérable, et si peu digne du prince qu'elle représentoit, que le Roi lui a fait mettre une tête antique. C'étoit un médiocre architecte, quoique il s'estimât extrêmement de ce coté-là. Il ne louoit et ne prisoit guère que les hommes et les ouvrages de son pays. Il citoit souvent Michel Ange, et on l'entendoit presque toujours dire: *Siccome diceva il Michel Angelo Buonarrota*.

sì deluso e compromesso dai raggiri degli altri architetti e cortigiani, e in particolare da Le Brun, che non si risparmiarono persin le calunnie per farlo presto partire di Francia; e non è da maravigliarsi che questa sorte toccasse a un italiano, se toccò anche al Pussino di vedersi sacrificato alla vanità e alla gelosia del tiranno delle arti francesi, il pittor della corte. Il progetto però del Bernino per la facciata del Louvre non fu la più bella delle sue produzioni architettoniche: dapprima fu ricusato per metà, ritenendosi unicamente di eseguire le decorazioni gigantesche da lui immaginate per la gran piazza che doveva esservi di fronte, ma la guerra che spesso attraversa i progetti delle arti, impedì l'esecuzione del piano, e il viaggio di questo artista in Francia non ebbe alcun rimarcabile risultamento; e in compenso delle somme enormi che costò questa sua andata, come abbiamo veduto nel primo capitolo di questo libro, non si ottenne da lui che un progetto non eseguito, e un busto criticato severamente. Egli è altresì vero che inviò poi da Roma una statua equestre colossale del Re che fu riconosciuta mediocre, e gli fu persino mutata la testa: ma e chi potrà garantire il genio degli uomini dagli effetti della gelosia? Egli fu preso di mira dal momento in cui giunse in Parigi fin a quello in cui fu risoluta la

sua partenza: il suo ingegno si avvilì, e perdette l'audacia, senza di cui non si fa mai nulla di grande e di nuovo. L'ingiustizia della critica comprime sempre i talenti, e studiando di scampare dalle persecuzioni dell'invidia, finiscono tante volte col non potere neppur meritare dopo morte gli elogj della posterità. Bernini con tutti i suoi grandi difetti era sempre un genio fecondo di mille risorse, e il più valente di tutti coloro che nella sua sfera potessero allora sostenere in tutti i paesi d'Europa la superiorità dell'Italia in questo genere di liberali discipline. Un suo contemporaneo in Roma gli mosse una guerra quasi aperta, ma con poco successo: era egli ben lunge dal poter misurarsi con lui nell'estensione di tutte le arti, e poco valente in quella dello scarpello, riunì la forza dei suoi attacchi in quella dell'architetto (1).

Bernini perseguitato in Roma.

(1) La storia dei tempi e quella dei citati due emuli artisti è piena di singolarissimi aneddoti provenienti da queste rivalità di mestiere. Riporteremo a tal proposito semplicemente una nota che pose nella sua erudita opera *sul Mercato, il Lago dell' acqua vergine, e il palazzo Panfili nel Circo agonale* il chiarissimo nostro amico l'abate Francesco Cancellieri, alle cui molte fatiche e alla cui diligenza saranno debitori gli studiosi d' importanti notizie d' ogni genere eruditissime, e verso il quale è da sperarsi che almeno con tarda retribuzione di riconoscenza e di stima sia più giusta l' età che verrà, di quello che nol fu per lui di premio quella in cui vive.

« Molti sospettarono che la statua del Nilo (la quale
« si vela con un panno la fronte nella fontana del Bernini

Fu questi il Borromino, autore della fabbrica della Sapienza, della chiesetta di S. Carlino alle Quattro fontane, di S. Agnese in piazza Navona, e di una quantità di palazzi e cappelle

« a piazza Navona per dinotare forse che *fontium celat* « *origines*) fosse stata artificiosamente collocata incontro « la facciata della chiesa, per fare un ripicco al suo emu« lo Borromino che ne fu l'architetto, cui voleva far in« tendere che fino le statue cuoprivansi la fronte per non « vedere gli errori della sua facciata. Lo stile del Borro« mini è stato comunemente eguagliato a quegli di Sene« ca, di Lucano, e del Marino. Ma Filippo Juvara per « la sua costante inimicizia all'angolo retto, a cui aveva « totalmente rinunciato, solea chiamarlo il Calvino della « architettura, come riferisce G. B. Passeri, nella ragion « dell'architettura. Così ugualmente si crede, che la ma« schera la quale si vede nelle basi delle quattro colonne « nel baldacchino di bronzo della confessione di S. Pietro, « e la figura del teschio d'una testa d'asino spaccata vi « fossero poste per satira del Borromini ch'egli sapeva aver « criticato il suo lavoro. Certamente nel dare la forma di « un priapo ad un modiglione che regge un balcone nel « suo palazzo sull'angolo incontro al collegio di *Propa*« *ganda*, mostrò di voler dileggiare il suo implacabile « rivale Borromini, il quale nell'opposto cantone della « fabbrica di Propaganda, in luogo di cartocci, vi aveva « poste due orecchie asinine per deridere il suo avversa« rio. »

Alcune di tali celie possono aver base nella verità, ma una parte di queste, e di tante altre che si raccontano, sono come i giganti e le figure trovate nelle nuvole. In fatti lo strano modo di ornare d'allora può dirsi che offrisse tutto il campo a qualunque interpretazione; e nelle volute, e nei cartocci, e nei cartelloni di qualunque modo bizzarro inventati vi si trovano orecchie, maschere, priapi, e persino mesenterii d'animali da saziare qualunque genio satirico, se gli giovasse trar da quelli allusioni.

che sorpassarono in cattivo gusto le opere del Bernino. Chi avesse voluto venir a gara adottando saviezza e purità di stile, poteva rinunciare allo studio, giacchè bisognava adulare il gusto del secolo, e la probabilità della palma stava spesso in favore di chi proponesse l'invenzione più stravagante. Questo architetto si valse d'una mutazione di Pontefice per inalzarsi a far guerra al Bernini; e nel pontificato d'Innocenzo X riescì infatti di rovesciare tutti i protetti da Urbano VIII, per quelle reazioni facili a nascere ove si avviva il calor dei partiti che amano le mutazioni. Il trionfo de' malevoli del Bernino abusò della lontananza del Pontefice da Roma per far segnare il decreto di demolizione del campanile già eretto sulla facciata di San Pietro, cosa di cui ebbe lo stesso Papa a pentirsi, e che non era nè tanto dannosa alla solidità dell'edificio, nè tanto mostruosa come le torri degli orologj che attualmente vi stanno. Ma il trionfo dell'invidia fu momentaneo, e il vecchio Papa si consolò e rappacificò con il Bernini, quando insieme a D. Olimpia fu spettatore della brillante sorpresa cagionatagli allo scuoprirsi della fontana in piazza Navona. Bernini che visse pel corso di nove pontificati, essendo nato sotto Clemente VIII, e morto sotto Innocenzo XI, ebbe a sua disposizione per tante immense opere d'ogni genere,

somme degne del tempo di Pericle, e se fu tanto lontano da Fidia, e da Mnesicle per la squisitezza del gusto nelle arti, non ne ebbe minore la fortuna ed il premio (1).

L' Algardi.

Alessandro Algardi bolognese non ebbe prosperità nel principio della vita, e sebbene coetaneo del Bernini, a cagione di sua poca fortuna, e per essere mancato in fresca età, non potè nuocere alla altrui fama, e penò anche non poco a far salire la propria in qualche rinomanza. Moltissime piccole opere egli compose, e modelli e lavori d' avorio e di oreficeria, mendicando qua e là con ingegno non comune una esistenza che non ottenne mai lauta. Nessun insegnamento in patria potè aprirgli un grande adito all'arte dello scarpello, poichè le tele bolognesi salirono bensì in fama grandissima,

(1) La sola cattedra di S. Pietro costò più di cento e settemila scudi secondo il computo fatto dal Fontana ed estratto dai libri della cancelleria; e l' intiera Basilica vaticana era costata fino al principio del secolo decorso, quarantasei milioni ottocentomila quattrocento novant' otto scudi d' argento; dei quali forse non esagera chi crede, che la decima parte fosse spesa sotto la direzione del Bernino, se si riuniscono i dispendj grandiosi della confessione, cattedra, portici, scala regia, statue colossali, lavori a pilastri della cupola, campanile, incrostamenti di marmi, e rilievi, depositi di Pontefici, e tanti altri accessorj ornamenti profusi coll'oro di tutta la cristianità duranti i nove pontificati in cui visse il Bernini. E tutto ciò gli somministrò le accennate occasioni luminosissime, senza mettere in conto le tante altre opere sue fuori del Vaticano.

ma non del pari riescirono famosi i suoi marmi; cosicchè sebbene da un certo Cesare Conventi avesse apprese alcune poche meccaniche per modellare, diedesi a lavorare di preferenza secondo la direzione di Lodovico Caracci fin tanto che stette in patria; e in Roma poi cercò di modellarsi, per quanto nell' arte del rilievo il poteva, sulle belle maniere del Domenichino. Se non fu servile alle convenzioni berninesche, non prese neppure un andamento suo proprio ed originale, poichè assuefatto ad imitar la pittura, quasi tutte le opere sue risentono di quel difetto che deriva dall' imitarsi in rilievo ciò che conviene ad opere di pennello; e abbiamo più volte veduto come disdica il comporre un basso rilievo alla guisa d' un quadro dipinto. Questa verità era così lunge dall' esser riconosciuta, che le opere di molti artefici nel seicento sembrano quadri modellati in rilievo; dalla qual promiscuità di principj nei canoni dell' arte ne venne il più detestabile effetto per la scultura, siccome avremo luogo di andare a mano a mano osservando. Prima del sacco di Mantova potevano vedersi in quantità le opere dell' Algardi nel museo di quella corte, presso cui passò alcuni de' migliori anni di gioventù, favorito da quel Bertazzoli architetto del duca Ferdinando; le quali piccole operette di vario genere, disperse poi, rimasero senza una certa

autenticità confuse con una quantità di altri lavori operati specialmente da alcuni diligentissimi fiamminghi, che si erano recati in Italia nelle nostre scuole per impararvi sotto migliori maestri i buoni modi dell'arte; e infatti confusamente e incertamente si citano anche al presente opere di varie mani, le quali non portano impressa una caratteristica abbastanza evidente per poter loro assegnare con precisione l'autore.

L'Algardi molto meno d'ogni altro piegò ai modi convenzionali della scuola romana e francese, e si attenne di preferenza, nelle forme dei nudi e nel panneggiare delle figure, alla scuola dei pittori bolognesi, come abbiamo poc'anzi detto, facendosi a imitare i Caracci e Domenichino anche più di quello che ad uno scultore fosse concesso. Per conseguenza di tanto è migliore lo stile suo di quello degli altri suoi coetanei, ancorchè cadessero nello stesso difetto, di quanto sono migliori pittori i Caracci e il Zampieri di Pietro da Cortona e di Luca Giordano, più manierati e più trascurati nella parte ideale delle arti. Con tutto ciò l'Algardi assai tardi si mise a poter lavorare i marmi, per difetto di occasioni e difficoltà d'esser promosso, trovandosi, per così dire, barricata ogni via, e precluse le opportunità di aver pubblici lavori a cagione dell'ascendente straordinario di Lorenzo Bernino.

Ciò che meno traluce nelle opere di questo scultore è lo studio delle antichità, che indubitatamente egli vide e consultò, ma che tradusse a suo modo, non rilevandosi mai dalle forme e dai contorni delle sue figure che avesse attinto a quelle purissime sorgenti del bello le sue cognizioni. Null' ostante avea egli ben osservato il merito sommo che hanno le sculture in stiacciato rilievo, e specialmente aveva con matura saviezza riconosciuto che gli ornamenti delle volte di stucchi in alto rilievo sono il più inelegante ed improprio modo di interna decorazione che dar si possa, non tanto per il cattivo effetto delle projezioni e delle ombre, a causa della luce cadente e per quella specie di oscurità e di confusione che dà un'idea di cosa pesante, quanto per essere sempre nido di polve e d' insetti, e sovente motivo di pericolo nel distacco di alcune parti prominenti: cosa facile ad accadere per vetustà degli edificj.

Diretti dall' Algardi i lavori della magnifica villa Panfili, ornò di sua mano alcune volte negli appartamenti con stucchi del più stiacciato rilievo elegantissimi, i quali serbano tuttora la loro freschezza e soddisfano l'arte non meno che la ragione. Se fosse in questi così leggiera e gentile pel gusto la composizione, come lo è il rilievo, potrebbero applaudirsi fra le più belle opere di questo genere: ma

peccò spesso l'Algardi nel pesante; e più di ogni altra cosa fede ne fanno le principali opere sue che veggonsi nella basilica di S. Pietro, ove impiegò tutto se stesso, trattandosi di mettersi a competenza con presso che tutti gli artisti viventi.

Non ostante l'indipendenza dalle cattive abitudini di tutti gli altri scultori, anche l'Algardi pose il suo Leone XI seduto nel monumento con un lembo del piviale sulle ginocchia, e la statua scolpì di uno stile così pesante, che a dir vero non corrisponde al merito di questo scultore. Ma ciò che rende anche inescusabile il suo ingegno si è il non aver conosciuto qual pessimo effetto produr dovevano le due figure della regia Maestà e della Liberalità così avviluppate di mal scelti panneggiamenti; le quali sono le più tozze d'ogni altra qualunque figura egli avesse mai scolpita, e vennero attribuite a'due suoi scolari, ma però da lui modellate. Queste però sono meno pesanti del basso rilievo ch'egli scolpì pel sotterraneo di S. Agnese in piazza Navona, che dicesi essere il luogo stesso del lupanare in cui fu tradotta da' soldati la S. Vergine per essere violata; e tutta ignuda vedesi questa figura, se non che miracolosamente i suoi capelli riparano le membra ove il pudor lo richiede. Tale soggetto trattato non senza espressione, e composto con so-

bria distribuzione, fu poi scolpito nella forma la più tozza e pesante che dir si possa, quantunque l' argomento si prestasse a gentilissima configurazione di parti, e per la varietà degli oggetti potesse riescire del più alto interesse.

Bassorilievo di Attila.

L'opera gigantesca, in cui questo artefice pose tutto se stesso, è il grandissimo basso rilievo di Attila, alto trentadue palmi e largo diciotto, composto di cinque massi riuniti di marmo connessi assieme, per l'impossibilità di avere un sol masso di statuario dalle cave dei marmi in questa grandissima dimensione.

Alla tavola V si vede un disegno di questa enorme composizione; ma sarebbe ognuno tentato di crederla piuttosto tratta da un quadro, che da un basso rilievo, poichè invero la distribuzione è più conveniente ad opera di pennello che a tavola di marmo. Ha raffigurato lo scultore, che Attila re degli Unni fosse respinto dalle mura di Roma dal moverglisi incontro S. Leone alla testa del clero, il quale scortato dalla milizia celeste gli mostra gli Apostoli irruenti dalle nubi con spade fulminee per discacciarlo. Infatti il re atterrito dalle minacce pontificali e dalla visione miracolosa move retrogrado, e rivolge il capo ripieno di maraviglia e di spavento. L'ordinanza generale della composizione sarebbe bene distribuita, se non accadesse in questo soggetto una varietà di ri-

lievo che ci richiamerebbe a tutto ciò che i nostri lettori hanno già rimarcato nel Lib. IV Cap. II, ove di questo falso modo di composizione abbiamo lungamente trattato. Infatti le figure le più sporgenti di tutte, che posano in falso, non trovan dove poggiare, ed eseguite pressochè interamente di tutto tondo, riescono le peggiori. Il re fuggitivo non si sa se traballi o se debba realmente e sconciamente cadere. E per attaccare al fondo questa figura l'artista l'avviluppò in un manto reale lunghissimo, ove era forza inciampare, e non quale si portava in guerra anche dai barbari, che certamente mettevano la clamide militare. Ma forse potrebbe rispondersi, che Attila vicino alle porte di Roma erasi fatto recare le vesti reali, ed erasi cinto di corona la fronte per farvi un ingresso solenne: infatti un piccolo e gentil scudiero gli porta vicino l'elmo di guerra, e il grand'arco. Quanto è poco pregevole la figura di Attila, altrettanto è grazioso il piccolo paggio, in cui vedesi apertamente tutta la scuola di Domenichino. Oltremodo sporgente è la figura di un servitore del Papa, che genuflesso raccoglie il lembo de' sacri vestimenti. Per isolare il ginocchio e una gamba di questo, che fa soltanto le funzioni di caudatario, lo scultore ha distaccata interamente questa parte dal fondo, e non entrando la luce nei fori, sembra esservi una ca-

verna nel marmo, la quale produce un oscuro infinitamente disaggradevole. Bello è il movimento della figura principale che d'una mano mostra respingere il barbaro re, e dell'altra accenna la celeste milizia. Le figure che vannosi poi degradando sul fondo, rivolte colla faccia in tutti i sensi, divergono troppo dall'oggetto principale, a cui senza timore di soverchia monotonia esser dovevano intente, e ciò fa apparire che sembrino indifferenti all'avvenimento. Le pieghe delle vesti pontificali sono di bella e semplice forma, non così quelle delle altre accennate figure sporgenti, che se non sono interamente come le rupi berninesche, non mancano d'essere però affatto disconvenienti a questo genere di scultura.

Ancorchè le figure degli Apostoli, che sembrano discendere sulle nubi minacciose, ricordassero quelle dipinte da Raffaello nelle stanze vaticane in questo medesimo soggetto, non sarebbero propriamente a tal uopo inventate. La necessità di scorciare una figura, che nella sua estremità rimaner debbe al fondo aderente, qualora si voglia dare molta prominenza alla parte anteriore del corpo, produce immediatamente quei moltissimi inconvenienti per i quali ogni illusione è perduta. L'una di queste incalzando colla destra, accompagna colla sinistra l'azion generale assai più dell'altra che ac-

cenna il Papa mentre minaccia il re; e direbbesi che l'artista avrebbe preso questo partito per la difficoltà di collocare il braccio e la mano in iscorcio attraverso il corpo dell' altro Apostolo. Cosicchè a parte a parte esaminando la composizione di questo soggetto non scorgonsi che somme difficoltà invincibili e inevitabili da chi, per proprio genio, o per servire all' altrui, adotta simil genere di lavori. Il contatto immediato delle cose vere e delle finte produce la più ingrata delle sensazioni ad occhi rettoveggenti; e la somma vicinanza dell'altissimo e intero rilievo col finto rilievo delle parti del fondo, che mediante il colore e la prospettiva aerea e lineare fa il maraviglioso della pittura, presenta il risultamento più dispiacevole nel mezzo rilievo, che d'ognuno di questi sussidj è privato, non potendosi dire nè realtà, nè illusione. Gli angioletti che stanno fra quelle nubi sembrano intimorirsi e arretrarsi alla vista degli Apostoli fulminanti; puerilità che mostra la poca filosofia dell'artista, il quale doveva anzi supporre che i messaggieri del cielo prendessero parte all' avvenimento come ministri della suprema vendetta; e non pare ragionevole che il paggio di Attila se ne stia immoto e tranquillo coll' armatura del suo signore, vedendolo sbigottito arretrarsi, mentre i cori angelici

si sono rappresentati suscettibili delle basse e frali impressioni dello spavento.

Non componeva così i suoi bassi rilievi il Ghiberti, nei quali allorquando l'Angelo fulminatore cacciava dal paradiso terrestre i primi trasgressori alla divina volontà, come nembo irruente di luce piombavano a stuolo gli angeli corteggiando il sommo motore, e servivano sempre allo scopo principale, senza mai distrarre inutilmente lo sguardo o l'attenzione dello osservatore in oggetto estraneo; anzi prendendosi sempre dall'artista l'avveduto pensiero di fare in modo che la più piccola delle parti accessorie servisse ad illustrare il soggetto della principale. Così scolpì egli gli angeli in adorazione d'intorno al creatore in atto di dare la vita al primo vivente: e allorquando dal suo fianco ne trasse la prima compagna, non solo spettatori riverenti, ma ministri al suo cenno, sorregger si vedono quel corpo in atto di ricever la vita, che nell'obliqua positura in cui esce dal lato di Adamo avea bisogno per reggersi dell' ajuto supremo. Vedasi Tom. IV Tavola XXI. Tutte queste cose noi abbiamo dette nell'esame di una delle più celebrate opere moderne, intorno la quale furono di concorde avviso tutti gli scrittori, e che segue a citarsi come uno de' più insigni monumenti dell'arte; per la qual cosa conveniva esaminarla non tanto

in riguardo della sua esecuzione, che del concetto. Il Baldinucci, come abbiam riferito più sopra, non ebbe difficoltà di giudicare, che chiunque si fosse mosso di lontano paese per andare a Roma a vedere questo, chiamato *il più bel parto dei moderni scarpelli*, avrebbe pur bene impiegato il tempo e la fatica.

Non poche altre sculture condusse l'Algardi in bronzo ed in marmo che gli assicurarono una fama, e gli avrebbero dovuto meritare più onori che non ottenne. Era debito di chi ne scrisse la vita il darne un elenco; noi non abbiamo parlato che della principale, in cui vien conosciuta più estesamente ogni sua prerogativa. L'amore con cui egli condusse fino all'età di trent'anni i piccoli lavori d'avorio e di oreficeria, e d'altre materie, lo abituò alla diligenza di modo che infinite opere accuratamente condotte si veggono per sua mano; quantunque il gusto più delicato non vi campeggi dal lato dell'ideale. Principalmente nei ritratti riescì il più valente dell'età sua, e gran numero ne scolpì in Roma singolarmente per varie famiglie e pubblici monumenti.

Il Fiammingo.

Lo scultore però che sembrò sorpassare in questo secolo il merito di tutti gli altri di cui abbiam parlato, fu Francesco di Quesnoy, detto il Fiammingo, nativo di Brusselles. Le occasioni che mancavano di grandi lavori, e la scar-

sezza di eccellenti maestri fece che i suoi principj non fossero diversi da quelli dell'Algardi, e dedicato a piccoli intagli e lavori, a' quali il padre stesso ebbe per guida, passò i primi anni a modellare e a scolpire in piccolo con tale abilità, che l'arciduca Alberto lo mandò a sue spese in istudio a Roma; ma disgraziatamente, morto il suo mecenate, rimase senza appoggio e dovette mettersi per aver pane nella bottega d'un celebre intagliatore, che chiamavasi mastro Claudio Lorenese. Tornò a poco a poco a mettersi in onore lavorando pel contestabile Colonna molti avorj, e legò molta amicizia con Niccolò Pussino.

Era allora nella villa Ludovisi il bellissimo quadro di Tiziano, che fu poi donato al re di Spagna, ove gli amori stanno giuocando, e senza tema di esagerazione era un raro complesso di bellezza in quanto alla pastosità e alla grazia dei putti; in dipingere i quali il Vecellio fu tale maestro, che da molti si studiò di adequare, da nessuno fu certamente raggiunto.

Su quest'opera sorprendente si diede a far moltissimo studio, e lo stesso Pussino li andava in creta modellando, non come se la scultura dovesse derivare dal dipinto i suoi modi di composizione, ma per imitare unicamente le grazie e la forma dei fanciulli; il riescire nel qual difficilissimo genere di imitazione non poteva far-

ti senza una certa astrazione dal naturale, prendendo a sussidio l'antico e le migliori produzioni d'ogni arte; cosicchè noi veggiamo evidentemente che se l' ideale aggiugne per dieci gradi alle bellezze della natura nei corpi umani adulti conformati con quella scelta che costituisce la vera sublimità dell' artista, è d' uopo che v' aggiunga qualche grado di più nella imitazion de' fanciulli, difficilissima e suscettibile di grandi modificazioni.

Esame su di alcuni putti di varj autori.

Accade però qualche volta di osservare, che la tenera età dei putti del Fiammingo non comporta la forza necessaria per alcuni movimenti espressi vivacemente, per il che è mestieri in tal quale maniera convenire su quella inesattezza dell' imitazione che sembra però in suo favore aver ottenuto una somma indulgenza. Inarrivabile è la pastosità delle carni, e la mollezza con cui egli trattò la pinguedine dei fanciulli: colse nel segno più d' ognuno che lo aveva preceduto nell' esprimere quell' età infantile, e parve che il suo scarpello vezzeggiasse il marmo, cogliendo con fina accortezza certe orme naturali, senza troppo esagerarle, le quali rendono ragione dell' anatomia dei fanciulli, imprimendo con grazia certe fossette ai gomiti, alle ginocchia, alle dita, in quelle parti appunto ove la cute, rendendosi più aderente ai tendini, non può estendersi a quel rigonfia-

mento che vien prodotto lungo le braccia, le cosce e le altre late parti del corpo. Evitò di occuparsi di quella età dei fanciulli, nella quale l'allungamento delle membra rende necessaria una diversa e più svelta proporzione, e presenta anche una serie di maggiori difficoltà, poichè non essendo permesso all'artista lo scostarsi di troppo dal naturale, il confine del bello allora è ristretto in una periferia molto più angusta. Non tutti gli artisti l'intesero ad un modo. Di una diversa bellezza tra loro sono i putti di Raffaello, e quelli di Correggio: i primi quantunque non manchino certamente di grazia, e possa dirsi che in essi fosse portato questo genere d'imitazione all'eccellenza, primeggiarono però sempre per la semplicità, la nobiltà, e per quella scelta che parve elevarsi al disopra del naturale: i secondi per quell'incantatore sfoggio di vezzi fecero perdonare al loro autore tutte le licenze di cui sembra abbisognare la grazia; e i suffragj anche dei più rigidi disegnatori furono per così dire estorti in favore di quel magico pennello, che se non fu il più corretto fu il più ammirato da tutto il mondo. I putti di Raffaello sarebbersi potuti scolpire, quei di Correggio non mai: gli uni potevano presentar la bellezza veduti da qualunque parte; gli altri presentati fuori della loro veduta non sarebbero più apparsi gli stessi,

poichè i vezzi del pennello hanno quei prestigj che non sono concessi all' industria lentissima dei duri ferri. I putti di Raffaello riescono belli anche espressi col puro contorno d' una matita; e quei del Correggio privati di colore e di chiaroscuro perdono un' immensa parte della loro vaghezza.

Il Quesnoy ebbe un tatto in ciò sicurissimo, e diedesi ai putti di Tiziano, che appunto sono come di una media bellezza tra Raffaello e Correggio, con il di più che la vincono su tutti gli altri per la succosità del colore. Restano a noi in Italia, dopo che i giuochi degli amori furono trasportati in Ispagna, bellissimi fanciulli del Vecellio nel gran quadro del San Pietro martire, e specialmente in quello dell' Assunta, e una serie di putti e maschere dipinte su varie tavole, che formano un fregio elegantissimo recentemente disposto in una delle regie gallerie dell' Accademia di belle arti in Venezia. Ivi può vedersi la vera scuola del Fiammingo, ed ivi può riconoscersi come Tiziano avesse magistralmente colto nel segno, imitando ad un tempo la natura e l' antico. Gli altri artisti, che furono eccellenti nel dipinger fanciulli, ebbero diversi caratteri. Guido e l' Albani si resero facile questa imitazione dal naturale, ma con un po' troppo di monotonia, e senza varietà di modelli, cosicchè veduti pochissimi

putti dell'uno o dell' altro, ritrovasi nelle opere di questi artisti una bella imitazione del naturale, ma con eccessive ripetizioni e povertà di genio. Domenichino sembra esser quello che abbia meglio di tutti superata la maggiore difficoltà che è quella di rappresentare i fanciulli nell' età la più ingrata, e meno disposta ad offrire eleganza e mollezza di forme, dopo cioè passata la prima infanzia movendo all' adolescenza: e fra gli scultori di fanciulli di questo genere nessuno pareggiò Donatello, come abbiamo veduto con istupore nel quarto libro (Tavola IX).

Tutti gl'imitatori dei putti del Fiammingo, che furono moltissimi, hanno esagerato i suoi modi e sono caduti a far teste di bambini eccessivamente grosse, e guance, mani, piedi e ventre estremamente rigonfi; e perdendo la grazia, la quale non dipende sì spesso che da una semplice linea, hanno mancato al loro scopo diventando manierati, come lo divennero quei tanti pittori, ai quali parve facilissimo il disegnare i bambini di pura fantasia, senza modello, tenendo grossolanamente di mira le opere di cui parliamo, senza intenderle.

Putti scolpiti dal Fiammingo.

Veggonsi in quantità i modelli tratti da alcune opere in marmo di questo autore, le quali rappresentano fanciulli scherzosamente disposti, o per ornamento di qualche monumen-

to, come quelli che stanno in Roma a S. Maria dell'Anima; due dei quali sollevano un panno per lasciar vedere un' iscrizione, e sono colla massima carnosità eseguiti, e graziosamente composti. (Vedi tavola IV)

Quantunque alle volte il giudizio de' contemporanei e de' concittadini possa sospettarsi di troppa parzialità, piace però sentire cosa di questi putti allo stesso scultore scrisse Pietro Paolo Rubens da Anversa li 17 aprile 1640. *Io non so come spiegare a V. S. il concetto delle mie obbligazioni per li modelli mandatimi, e e per li gessi delli due putti dell' iscrizione del Vanden nella chiesa dell'Anima; e molto meno so spiegare le lodi della lor bellezza, se li abbia piuttosto scolpiti la natura che l'arte, e il marmo si sia intenerito in vita.* Celebratissimo è anche il concerto d'angeli nel bellissimo basso rilievo alla chiesa de' SS. Apostoli in Napoli per la cappella Filomarino, scultura la più finita e del massimo pregio, che le mille volte per istudio di tutti gli artisti è stata modellata, la quale noi presentiamo alla Tavola VI; e famosi sono anche altri simili componimenti, come baccanali e scherzi di puttini graziosissimi, pei quali si vide introdotto nella scultura moderna un genere che poteva dirsi quasi nuovo del tutto.

Statue di S. Susanna e di Sant' Andrea.

Non fu però il Fiammingo celebrato soltanto pei putti, chè di lui abbiamo due opere di tutto tondo singolari per la tanta corruzione dei tempi in cui vennero scolpite. L' una è la santa Susanna che vedesi nella chiesa della Madonna di Loreto in Roma nel foro Trajano, che da noi viene data nella Tavola VII. L' altra è il colosso di S. Andrea per la chiesa di S. Pietro. Quella della Santa è una delle più belle statue che nel seicento si scolpissero in Roma, non tanto per l'andamento delle pieghe che la vestono imitando la natura gentile e l' antico, quanto per la dolcezza del movimento e le forme del viso e delle mani. Non può venir con questa a contesa che la S. Cecilia del Maderno, di cui abbiamo già nel precedente capitolo fatto parola, e così eseguita più per forza di circostanze che per merito d' ingegno; e come tale malgrado l' infelicità dei tempi fu anche allora in Roma riconosciuta.

Se non fosse noto, per quanto ne lasciarono scritto tutti gli storici contemporanei, che il Fiammingo era lentissimo nell' esecuzione, e le sue opere costavangli anni di lungo lavoro, si potrebbe dedurre che appunto il merito di questa statua, eccitando la gelosia de' contemporanei più potenti, fu causa che non venissero a lui allogati grandiosi monumenti e lavori, come avrebbe potuto ottenere per tanto saggio. Ma

i molt'anni impiegati a modellare ed eseguire la santa Susanna lasciano tutto il luògo a credere che difficilmente avesse potuto compire opere di gran mole e di complicato lavoro. È però giustificabile un artista, che in mezzo a una folla di coetanei, diretti con altri falsi principj alla corruzione del vero gusto dell'arte, stentasse in produrre un' opera che allontanavasi allora moltissimo dalle abitudini correnti; e non è maraviglia se tentando in mille modi, egli impiegasse un tempo infinito a fare e disfare prima di adottare con sicurezza un partito; ragione anche per cui l'espressione non può a meno di non riescire assai fredda. Per inalzarsi solo, e d'un salto, al disopra dei contemporanei, oltre le occasioni, vi vuole una gran forza di genio, della quale il Fiammingo non era dotato. Se il gusto migliore di questo artefice avesse animato lo scarpello del Bernini, si sarebbe potuto ottenere una più felice rivoluzione nell'arte. La S. Susanna ottenne d'esser lodata nel secolo in cui venne scolpita; ma se l'autore avesse vissuto fra noi, avrebbe avuto soddisfazione in sentirla giustamente encomiata dal più crudo aristarco dell'arte, non senza rilevare le giuste critiche che quel lavoro

può meritare, perchè non va esente da alcune leggere affettazioni (1).

Dell'incertezza e della timidità del Fiammingo fede ne fece l'altra sua opera assai grandiosa scolpita per una delle nicchie ai piloni nella cupola di San Pietro. Trattavasi di apparire con una grand'opera in confronto di grandi maestri, fra quali il Bernini stesso erasi scelto il soggetto da lui preferito nella figura di un soldato romano; e non ebbe coraggio il Fiammingo di rinunciare al gusto dominante di panneggiare; cosicchè per non isolarsi dagli altri contemporanei in un lavoro che gli avrebbe assicurato i voti della posterità, se fosse stato defraudato di quelli de' suoi antagonisti, si adattò a uno stile di pieghe un po' caricate e voluminose, ma però facili, senza cadere interamente nella cattiva maniera degli altri. Mostrò di essere artista di vaglia trattando carnosamente tanta parte di nudo, quanta più il soggetto gli permetteva; ma introdusse nella proporzione

(1) Santa Susanna. Ha della venustà nel tutto insieme. Il viso è di bella forma, ma con qualche pienezza nella parte superiore delle guance. La situazione della gamba sinistra risente qualche stento. La drapperia è una delle meglio intese tra le opere moderne, ma inferiore di molto alle predette antiche. Questo lavoro è piuttosto un'apparenza che una sostanza di gusto antico. L'espressione è una dolcezza di santa comprensibile dai santi. (Milizia, dell'arte di vedere nelle belle arti, pag. 21.)

generale delle parti lo stile largo e poco ideale, che è proprio di una persona piuttosto rozza ed umana che divinizzata. Non è, come dice Milizia, che l'espressione del volto nel rassegnarsi a soffrire sia affettata; piuttosto convien dire che si compone in un tale atteggiamento che non è tolto dall' ideal più sublime, al quale mai non giunse il Fiammingo. Cinque anni impiegò in questo lavoro, il quale fu scolpito per ricevere la luce di fronte nel luogo ove vedesi S. Elena del Bolgi; ma la Congregazione dei riti avendo divisato per ordine di gerarchia e di preziosità la collocazione delle sacre reliquie, e delle relative statue, destinò il primo posto d'onore al sudario, e per conseguenza a S. Veronica, il secondo alla croce e a S. Elena, il terzo alla lancia e a Longino, e l'ultimo alla testa dell' Apostolo e alla sua statua, di cui si vede il disegno nelle nostre Tavole al numero VI.

Dopo aver passata la vita in fare pochi bassi rilievi di putti e due sole statue, questo artista che pareva destinato alla ristaurazione dell' arte, finì di malattia lenta e penosa, che gli storici attribuiscono a veleno amministratogli da un barbaro fratello geloso della sua gloria. L'arte per opera di questo non fece alcun passo, e solo può dirsi che nel rappresentare i putti giovasse agli artisti che vennero dopo. Fatalmen-

te fra i tre più grandi scultori che Roma vedesse operare nel secolo XVII, quello che contribuì alla decadenza maggiore dell'arte fu il Bernini, cui maggior dose d'ingegno aveva dato la natura. Egli riempì Roma ed il mondo di scolari, e tutti allettati dalla sua riescita e dalla fortuna che ogni giorno gli sorrideva, tentarono di andare sulle sue orme che parevano le sole conducenti al sentier della gloria. Scoraggiaronsi necessariamente quei giovani, i quali avevano veduto uno scultore impiegare il miglior periodo della sua vita a scolpire due statue, terminando povero e inonorato i suoi giorni senza aura seconda che lo circondasse, e senza favor di potenti che lo salvasse dagli strali dell'invidia; e non è maraviglia se giudicarono non esser quella la via che conduce all'onore e alla prosperità. Al contrario Bernini applaudito e onorato da tutti i romani Pontefici, e da tutte le corti, ricolmo di ricchezze, di distinzioni e di doni, facile, espedito nell'operare, come vivace e prontissimo nell'ideare, veniva giudicato il prototipo vero delle arti, e la guida più sicura per attingere alla perfezione. Di qui ne venne, oltre alle altre ragioni da noi motivate più sopra, quell'immensità di scolari e di imitatori, i quali diffusero quello stile per tutto il mondo. Poichè bisogna in questo rendere molta giustizia ad alcuna delle querele che

fanno i francesi sull' influenza di quel gusto nelle loro arti, che necessariamente dovette poi sempre andar peggiorando presso di loro: eglino si lagnano con ragione, che se non tutti, almeno gran parte dei lor deviamenti dal puro stile, vennero dagli esteri artisti. Ognuno sa che il Bernino regnava in Roma allorquando il gran Colbert nel 1665 vi stabilì l'Accademia di Francia, e i giovani francesi che vi accorrevano, quantunque in Roma potessero nudrirsi dello studio dell' antichità, nulladimeno riportarono di là molte idee false, la cui perniciosa influenza si conobbe bentosto, e s'ingrandì nelle opere dei loro successori. E quest' effetto esser doveva in Francia tanto più grande e sensibile, quanto che si univa a molte altre cause per le quali gli errori nelle arti dovevano farsi eminenti.

Il signor Emeric David nelle sue ricerche sull' arte statuaria enumera con molta imparzialità e filosofia queste cause, le quali non attribuisce a difetto di clima o all' indole generale della nazione, ma a una leggerezza divenuta abituale, mediante la quale non ammiravasi un lavoro perchè fosse bello, ma perchè era diverso da un precedente, cosicchè l'influsso di questa specie di moda diede l'ultima mano alla

lor corruzione (1). Tutto ciò avremo luogo di meglio conoscere nel progredire in questo volume all' esame dello stato della scultura in Francia. Ma il diffondersi di questi modi perniciosi dell' arte in Italia, facendosi Roma il centro d'una tal corruzione, abbiamo già osservato venire particolarmente dall' esservi state poche occasioni negli altri paesi per aver pane coll' esercizio delle arti liberali, e dall' offrir quasi la sola Roma qualche esistenza agli artisti stranieri: quindi i lombardi venivano sotto questa scuola, come fecero Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Camillo Rusconi; venivanvi i napoletani, i genovesi, i toscani, i carrarini in ispecie, e finalmente da tutte le parti d' Italia, fuori che i veneziani, i quali senza partecipare alla maniera berninesca per le affettazioni di

(1) D' autres erreurs nous furent particulières. Dans un gouvernement où l' on ne réconnut jamais des principes fixes, et où par l' éffet d' une longue anarchie on s' étoit fait un point d' honneur de violer les lois; une partie de la nation avoit contracté des défauts qu' on a injustement attribués à la nation entière, qu' on a mal à propos rejetés sur le climat, et qui ont été une des causes de nos erreurs dans les arts. *C' est cette légèreté qui ne se fixe sur rien, qui n' admire pas les choses parceque elles sont belles, mais parce qu' elles sont differentes de celles qu' on admiroit auparavant: c' est cette pétulance qui veut que les ouvrages les plus admirables soient le produit d' un moment, qu' ils soient en quelque sorte improvisés.* (Récherches sur l' Art Statuaire, III partie, section VII).

stile, corruppero la loro scuola di scultura partendo da diversi principj, e non ebbero, dopo tutta la gloria dei secoli precedenti, un artista di genio.

CAPITOLO QUARTO

ALTRI SCULTORI D'ITALIA.

La scuola che andavasi formando in Roma e dal Bernini e dall'Algardi, col rendere più comuni le affettazioni delle quali abbiamo parlato finora, scemava di molto anche il merito degli imitatori, poichè mancanti di genio, e subordinati alla direzione altrui, non ricopiavano che le maniere e i difetti della scuola, senza avere le qualità ed il merito dei maestri; cosicchè dal male si finiva visibilmente nel peggio.

Ercole Ferrata.

I bassi rilievi che Ercole Ferrata comasco pose in S. Agnese a piazza Navona, ove tutte le tavole degli altari sono di marmo, non giunsero il merito di quello dell'Algardi in san Pietro, sebbene studiò il Ferrata sotto questo scultore più che sotto il Bernini. Le parti sporgenti, il meccanismo dello scarpello, le apparenti difficoltà del lavoro, e più d'ogni altra cosa la

desiderata facilità dell' esecuzione imposero generalmente. Tutti gli artisti, che contrassero l'abitudine di scolpire per la decorazione esteriore degli edificj, rinunciarono a certa preziosità di esecuzione e a quella profondità di dottrine e di cognizioni tanto necessarie per l'eccellenza dell' arte. Il bisogno della prontezza e della facilità nel lavoro impedì a molti scarpelli di fare un avanzamento considerabile nell'arte, e divennero indifferenti alla trascuratezza. L'immagine di S. Agnese in mezzo alle fiamme con alcuni putti, il basso rilievo col martirio di S. Emerenziana, e l'altro di S. Eustachio coi figli dato a divorare ai leoni (che non fece che terminare) per la morte di Melchiorre Caffa suo scolare, sono fra le principali opere del Ferrata, che meglio assai lavorò in Roma, e molte simili opere vi condusse. Gli scrittori della vita di lui enumerano una quantità di statue, busti, ritratti di questo scultore che a nulla servono per la storia dell'arte. I primi elementi da cui trasse insegnamento furono in Genova sotto un mediocrissimo artista, e di là passato a Napoli si andò da se stesso con un po' di pratica e d' ingegno adoprando in servizio di architetti, lavorando statue di decorazione, finchè lo punse la brama di vedere Roma, ove si mise sotto i vessilli dei luminari d'allora: capiva che nell' antico era molta bellezza, e quan-

d'anche lo studiasse, come facevano molti artisti in quella età, mostrava poi di non averlo mai conosciuto allorchè lavorava di sua invenzione: cosicchè bisogna riguardare le copie delle opere antiche eseguite in quel tempo piuttosto come contraffazioni che come soggetti di studio. Sapevasi per tradizione, e ritenevasi per pura ambizione di possedimento e per fasto patrio, che alcune statue antiche avevano una grande celebrità; ne venivano infatti per questi soli motivi ordinate le copie, e l'artista che le aveva eseguite per rimettersi poi sulla buona strada ed eliminare da se ciò che potesse per quegli aridi studj essergli rimasto, prendeva ad imitare i modelli di creta dell'Algardi, del Bernino, e degli allievi di quelle scuole, ai quali si dava la preferenza, e questi si lasciavano in dote alle Accademie, e vedevansi pendenti dalle officine degli artisti come altrettanti canoni del bello, e come i veri modelli destinati alla più proficua imitazione.

Melchiorre Caffa.

Lo stesso si potrebbe dire di quel maltese allievo del Ferrata, Melchiorre Caffa, che aveva del suo ingegno divulgata grandissima aspettativa, e morì giovine per la caduta sotto un modello che staccossi dal muro, ove lavorava nella fonderia della camera a Belvedere. Si citano poche opere di lui, e non rimangono che cose abbozzate e finite da altri, come il basso

rilievo sopraccitato terminato dal suo maestro. Scrissero i contemporanei, che il suo capo lavoro fu la statua di S. Rosa mandata a Lima: ma se dobbiamo dedurre il suo gusto dai due altari che inventò per la chiesa di S. Maria in Campitelli, e per quella di S. Caterina da Siena a Monte Magnanapoli, ove scolpì anche la statua della Santa, non sentiremo gran pena che la distanza del suo capo d' opera ci abbia impedito di poter averne un accurato disegno.

A grado a grado allontanandosi dai maestri che indicarono una mal sicura direzione, si va necessariamente al peggiore, e le opere di Giuseppe Mazzuola di Volterra, che studiò sotto Ercole Ferrata e sotto Melchiorre Caffa, difficilmente possono meritare encomio maggiore di quello che ottennero gli indicati maestri. Il Bernini allora vecchio, che aveva bisogno di numero grande di artisti per progredire rapidamente nell' immensità dei lavori che aveva intrapresi, diede a scolpire a questo Mazzuola la statua della Carità nel deposito di Alessandro VII, sulla quale non ritorneremo a parlare, essendosene detto abbastanza a suo luogo. Basti qui ricordare il S. Filippo, da questo artista scolpito per la chiesa di S. Giovanni Laterano, tenente una croce nella sinistra, un drago sotto de' piedi, vestito di tunica e di pallio, avendo una spalla discinta e il petto ignudo. Que-

sta figura mostra le forme più ingrate e meschine, ed è così esile il torace e sì angusto, che manca non solo di nobiltà ma di proporzione. Le pieghe, oltr' essere a guisa di scogliera, sono anche malissimo assettate e composte, nè sembra poter offrirsi alle arti peggior modello di questo, nè argomento più convincente del lor sommo decadimento. Numerose statue e lavori fece per la Toscana, per Roma, per Malta, e per altri paesi d'Italia; e protetto dal cardinale Acquaviva ottenne dal Gran Duca di essere nominato direttore dell' Accademia de' fiorentini in Roma; se non che il suo esercizio venne impedito da alcune combinazioni, o facilmente da qualche intrigo di più destro maneggiatore.

Saggi migliori de' suaccennati diedero gli allievi del Bernino, cui anche toccarono in sorte occasioni più luminose per segnalarsi. Uno de' più distinti fu quell' Antonio Raggi denominato il Lombardo, che scolpì nella fontana di piazza Navona uno di quei Giganti. La larghezza di stile che caratterizza le figure di questa fontana, e alcune parti di quei grandiosi nudi attestano quanto fosse possibile il far bene universalmente: soltanto si osserva, che alcuni movimenti, e un certo strano atteggiamento che conveniva al genere di composizione che si adoprò per ornare le fontane in questo se-

Antonio Raggi.

colo con un infinito capriccio, ed un gusto ad esse relativo e particolare, parve si estendesse troppo; cosicchè è duopo dedurre che il modo invalso di modellare e comporre era soltanto a proposito per la bizzarria convenuta e concessa nelle fontane, e proscritta dalla severità di ogni altro componimento; ovvero che questo stile caricato e stravagante estese il suo dominio apportando nocumento al buon genere della scultura in unione colle altre cause che ne accelerarono la decadenza (1). Gran numero di

(1) Basta osservare l' opera pubblicata da Gio. Giacomo de Rossi in Roma, in tre parti in foglio oblongo, ove sono incise da G. B. Falda le fontane principali della città e delle ville suburbane, e di quelle di Frascati, per conoscere quale ricchezza d'ornamenti e quanto capriccio s' inducesse in questo genere d' invenzioni. I primi architetti e scultori di quell' età se ne occuparono singolarmente, e vi fu una certa gara in valersi dell' abbondanza salutare delle acque condotte a beneficio della città per sfoggiare ad un tempo anche tutta la principesca magnificenza. Il Maderno fece le principali del Vaticano in cui più la copia delle acque, che gli ornamenti della scultura vi fanno pompa. Moltissime ne immaginò il cavalier Domenico Fontana come quella della piazza di Termini, del Ponte Sisto, di Monte Cavallo, di Porta del Popolo, di S. Gio: Laterano, del Giardino Montalto. Gio: Fontana fece quella di San Pietro in Montorio, di S. M. in Trastevere, della villa Mondragone in Frascati: il Bernini quella del Tritone, della Guglia e del Nettuno in piazza Navona, dell' Acqua acetosa, di piazza Spagna, del palazzo Strada, e i bei fonti dell' Aquila e del Tritone nel giardino Maffei. Giacomo della Porta quelle in piazza della Madonna dei Monti, in piazza Muti sotto Campidoglio, in piazza Co-

statue e particolarmente di stucchi fece il Raggi per tutta Roma, e ottenne di scolpire uno degli angeli sul ponte di Castello, quello che porta la sacra colonna, non meno berninesco però degli altri tutti che sembrano stare danzanti su quel ponte.

Giuliano Finelli.

Molti altri furono gli allievi del Bernino che levarono grido in Roma ed ottennero lavori di qualche importanza. Come quel Giuliano Finelli di Carrara, che dopo aver studiato in Napoli da artisti piuttosto oscuri, come aveva fatto Ercole Ferrata, se ne venne a Roma a lavorare in compagnia del Bernini ancor giovinet-

lonna, alla Rotonda, in piazza Giudea, in piazza Mattei, in villa Aldobrandini a Frascati. Carlo Maderno fece quella di San Giacomo Scossa-Cavallo, di S. M. Maggiore, e quelle dei giardini pontificj in Vaticano e a Monte-Cavallo. Il cavalier Giovanni Rainaldi quelle di piazza Farnese, del palazzo Borghese, del giardino del Duca di Parma in Campo Vaccino: quelle dell'Algardi si vedono nella villa e nel palazzo Panfili. Tutte queste non sono che pochissime indicazioni delle fontane principali o per i loro ornamenti architettonici, e le loro sculture, o la copia d'acque, o il luogo, o la materia che le rende precipuamente interessanti. Non vi fu artefice un po' distinto che non si prestasse al gusto dominante di un tal genere di costruzione che prese voga in questo secolo, poichè prima si contavano assai poche fontane, come quella di Campidoglio fatta dal Bonarroti, e le altre del Vignola nel palazzo Borromei, e a villa Giulia fuori del Popolo. Le fontane di Roma sono pressochè innumerabili, e un numero di queste immenso fu decorato di scultura in un giro di pochissimi anni.

to, poichè gli die' qualche ajuto nella Dafne, e nella Santa Bibiana, terminando per gareggiare e disgustarsi con lui. Fece la S. Cecilia nella chiesa della Madonna di Loreto a Colonna Trajana, ma non può sostenere il confronto della S. Susanna del Fiammingo: si direbbero due opere di due secoli differenti. Studiò i modi di Pietro da Cortona, e quella facilità lo spinse ad accettare qualunque lavoro. Il gusto di quest' arte estremamente decaduto in Napoli gli procurò la preferenza su di qualunque altro per le statue in bronzo che fuse per la cappella di san Gennaro, e sono indubitatamente la migliore delle sue produzioni. Una di queste si vede alla Tavola VIII; e invero non troppo contribuisce alla gloria del secolo, cosicchè abbandonato a se stesso non fu in misura da elevarsi sopra la mediocrità. Anche quell'Andrea Bolgi che scolpì una delle quattro statue nei piloni della cupola vaticana era carrarino e allievo del Bernini. Non può intendersi come a lui toccasse di fare quel lavoro che dovevasi giudicare importantissimo, a meno che non l'ottenesse per la grande influenza del maestro, o per voler assicurarsi il Bernini che indubitatamente una di quelle statue colossali sarebbe stata peggior della sua: giacchè (dopo averne data una a scolpire al Fiammingo) se le altre fossero toccate all'Algardi e al le Gros, v' è

Andrea Bolgi.

molto da temere che quella del principe degli architetti e de' scultori allora viventi sarebbe riescita la peggiore. Ognuno che vede la S. Elena del Bolgi rimane indignato, che in quella basilica e in quel luogo tanto evidente siasi collocata una figura sì tozza, sì volgare, nulla esprimente, e panneggiata in così strano modo, che nessuna delle pieghe del sovrapposto pallio può rimanere aderente alla persona, mancando affatto di motivo, e di sostegno per non cadere. Non giova parlare dello stile dell'opera, che eccessivamente prolisso ed inutile riescirebbe il nostro ragionare. Francesco Baratta di razza esso pure de' scarpellini di Massa Carrara ebbe non poco lavoro in quest'epoca, ricovrato sotto i vessilli del cav. Bernini, che, come vedremo, lo impiegò anche nella fontana di piazza Navona, ove scolpì la bella figura dell' Etiope tra le gigantesche statue di quei quattro fiumi. A Dresda si vedono diversi gruppi e statue di lui prodotte anche nelle incisioni in rame che formano la grand' opera intitolata *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la gallerie du Roi de Pologne à Dresde l'année* 1733 *par. B. Leplat.* fol. gr. Le quali opere rappresentano Ercole e Acheloo, Cleopatra e Lucrezia, un Ercole giovine e un Marsia: nelle tre prime mirabili per la condotta del marmo si trovano i modi e lo stile delle migliori opere

Francesco Baratta.

del Bernino, ma le due ultime sono di gran lunga inferiori, e forse saranno lavori della sua prima età. Il paese di dove esce la materia primaria per le opere di quest'arte, ebbe sempre molti che vi si dedicarono, come abbiamo veduto altrove, quando si è parlato di Danese Cattaneo cresciuto onorevolmente a questi studj in Venezia, e di Pietro Tacca che lasciò nel porto di Livorno il bel monumento degli schiavi, una delle migliori opere di scultura sul finire dell'epoca precedente. Nella vita del Bolgi, che scrisse il Pascoli, lodando tutto e tutti con eguaglianza di ampollosissime espressioni, enumera una gran serie di artefici carrarini: e se non vanno a vuoto le speranze dell'età in cui scriviamo, qualche altro felice ingegno nativo di quella tepida spiaggia lascerà nome onorato alle età che verranno. Anche Jacopo Antonio Fancelli oriundo di Settignano e nato in Roma fu tra gli scolari più accreditati del Bernino, poichè scolpì una delle statue alla fontana di piazza Navona. Egli fu padre d'altro scultore che ebbe nome Francesco. Coloro però che vanno investigando le verità col mezzo degli storici, e si querelano dell'oscurità di alcuni passi e delle contradizioni degli antichi scrittori, avranno molto maggior ragione di dolersi dei moderni e dei contemporanei, poichè a sì poca distanza dai nostri tempi non si

Jacopo Fancelli.

accordano gli autori neppure nell' indicare i nomi degli allievi del Bernini che scolpirono li quattro fiumi nella fontana di piazza Navona: ma per la storia nostra, che prende cura delle opere e dell'arte, poco importano i nomi, quando avvi bastante evidenza nei tempi (1). Laz-

(1) Il Baldinucci e il figlio di Lorenzo Bernini che pubblicarono la vita di questo scultore morto nel 1680, il primo due anni soltanto dopo la sua morte, e l'altro nel 1713, sono d'accordo in istabilire che la statua del Nilo nella fontana di piazza Navona fosse scolpita dal *Fancelli*, il Gange da *M. Adamo*, il Danubio da *Andrea detto il Lombardo*, il Rio della Plata da *Francesco Baratta*. Si incomincia dal domandare a questi biografi chi era questo *M. Adamo*. Non poteva mai essere Lamberto Sigisberti Adam scultor francese, perchè nato a Nancy soltanto nel 1700. Non poteva essere Niccola Sebastiano Adam di lui fratello nato nel 1705; e non abbiamo cognizione d'altri scultori di questo cognome francesi. Chi era questo *Andrea detto il Lombardo*? Non poteva essere Andrea Bolgi, poichè era carrarino, nè mai fu chiamato il *Lombardo*: gioverà dunque credere che fosse quell'Antonio Raggi, che in effetto chiamasi *il Lombardo*, e che sappiamo realmente aver fatto una di queste statue, poichè con questo suo vero nome ce lo riferiscono anche tutti gli altri scrittori. Dunque ecco due motivi di confusione negli scultori contemporanei, schiariti però quanto al secondo; ma per quello riguarda il primo, rimane sempre maggior incertezza, giacchè tutti gli altri che illustrarono co'loro scritti la moderna Roma attribuiscono il Nilo al *Fancelli*, il Gange al *Baratta* il Danubio a *Claudio francese*, il Rio della Plata ad *Antonio Raggi*; e non basta che sia inversa l'attribuzion dei lavori, che comparisce un nuovo autore in quel *Claudio*. Se non sappiamo chi fosse M. Adamo, siamo altrettanto allo oscuro di quest' altro francese; e molto più che gli scrittori

zaro Morelli d'Ascoli esso pure fu tra gli assidui ai lavori col Bernini, sebbene avesse incominciato a mettersi sotto il Fiammingo; ma come esser suole, corse dietro piuttosto alla fortuna che al merito, prendendo sì spesso quella l'aspetto di questo; e infatti il Bernino diegli a fare una delle due statue nel deposito d'Alessandro VII, diegli a lavorare il leone e il cavallo nella fontana di piazza Navona, quantunque tali opere non facciano gran prova nè dell'abilità del modellatore, nè di quella dell'esecutore; e fece anche una delle statue al ponte di Castel S. Angelo, quella che tiene la frusta. Se la morte nol mieteva immaturo, anche Stefano Speranza sarebbe stato elevato a ridente fortuna, poichè le prime opere sue annunciavano di vincere il maestro nel gusto e nell'eleganza. Fede ne fanno le piccole figure scolpite

Lazzaro Morelli.

della vita diffusissima di questo scultore non pongono tra gli allievi suoi nè l'uno nè l'altro dei due. E chi volesse anche rimarcare di più le contradizioni o gli abbagli in questo passo d'istoria presso uno stesso autore, osservi la vita del Baldinucci a pag. 33, e troverà che il Danubio si dà per scolpito da *Andrea detto il Lombardo*, e a pag. 82. enumerando gli scolari del Bernini, e coloro che anche senza essere suoi allievi lavorarono con lui, citasi *Antonio Raggi detto il Lombardo*, e fu quello che fece il Danubio nella fonte di piazza Navona. A chi dunque darsi maggior fede? Sembra che debbasi al contemporaneo. E in questo caso qual fu il motivo che nessuno degli altri scrittori si attenne a quanto scrissero il Baldinucci, o il figlio Domenico Bernini?

nel deposito della contessa Matilde, che formano uno de' migliori bassi rilievi di quell' età: siccome anche tutto quel monumento è il più sobriamente eseguito e giudiziosamente inventato di quanti ne furono posteriormente condotti.

Mattia de Rossi.

Gli scrittori della vita del Bernini quasi non ammettono che in quel secolo abbiano avuto fama che i soli allievi di lui, e ascrissero tra suoi fasti tutti i più distinti nomi d'allora, poichè enumerarono fra questi il Mocchi, il Borromini, il Fiammingo e presso che tutti gli architetti contemporanei. È vero però che fra questi fu Mattia de Rossi che seco viaggiò in Francia; il cavalier Carlo Fontana (autore della descrizione della basilica vaticana) e architetto di molti principali edificj di bella invenzione sebbene di maniera un po' licenziosa; Giovan Batista Contini, e altri parecchi: ma il Borromino studiò sotto il Maderno, e non fu che per poco sotto la direzione di Bernini, allorquando per la morte del maestro venne fatto architetto di S. Pietro, e spiegò poi tutta la rivalità col suo antagonista, seco venendo a gara di stravaganza e di bizzarria nell' inventare. Matteo de Rossi ebbe però l'occasione d'inventare un monumento in S. Pietro per Papa Clemente X della famiglia Altieri: ma è singolare che egli non vi scolpì nulla, e tutte le statue

che compongono il deposito sono di altrettanti diversi scarpelli. Cosa dunque restò a fare al de Rossi? Il piedestallo della statua principale, ed il basamento, che non meritano grande ammirazione: e non è facile a spiegarsi come mai potesse esservi unità di concetto, non potendo presumersi che gli scultori delle figure ricevessero una direzione dall'architetto, o lavorassero sui suoi modelli, com'erano usati su quei del Bernini; poichè ove sono tiranni grandi non sono permesse le tirannie subalterne. Ercole Ferrata scolpì la statua sedente del Papa; Giuseppe Mazzuoli, e Lazzaro Marcello le statue laterali; il basso rilievo dell'apertura della porta santa Leonardo Reti (opera del maggior degradamento dell'arte); e i putti che sostengono un gran cartellone, e le fame che reggono lo stemma Filippo Carcano.

Altri mediocrissimi scultori.

Non dal Bernini ma da uno de'suoi predecessori imparò il Mocchi la scultura ed ottenne non poca lode nel suo tempo: allievo del Mariani vicentino, di cui poco la patria conserva fuori di qualche opera giovanile prima che andasse a Roma, (come abbiamo detto nel secondo capitolo di questo libro) il Mocchi salì in una riputazione eccedente, giacchè pochissimo gusto si vide nelle opere sue, alle quali studiò di dare ogni aspetto di novità, e sorprendere almeno per quella. Il suo capo d'ope-

Francesco Mocchi.

ra per lungo tempo si ritenne essere l' Angelo annunziatore alla Vergine nel duomo d'Orvieto, che arditamente pose in bilico su d' una nube, e la nube poggia sul piedestallo. Il pensamento è ardito, ma l'effetto delle pieghe discinte e svolazzanti, e l'atteggiamento della figura non sono proprj dell' arte dello scarpello. La Vergine annunziata che vi sta contro non dinota quella modestia e dolcezza propria del gentil carattere che devesi attribuire alla Madre di Dio. La figura è ben atteggiata per qualunque altro soggetto dovesse rappresentare che non importasse la nobiltà di quell' espressione, ad indicare la quale non danno certamente alcun ajuto gli accessorj volgari aggiuntivi d' uno scanno di legno, dal quale mostra alzarsi ritenendolo con la destra, mentre accosta al petto colla sinistra un libro di moderna fattura, e non certo rappresentante la forma e la materia di cui erano i libri nelle biblioteche al secolo di Augusto, in cui viveva la Vergine: errori grossolani nei quali innumerabili artefici caddero mettendo in mano a madonne ed apostoli libri che apparivano persino impressi, e nobilitando per una ben antica derivazione di 18 secoli l'arte della stampa. Vedonsi queste due statue nella Tavola II. La statua della Veronica, che il Mocchi scolpì per i piloni della cupola di S. Pietro, sorprese moltissimi

che, riguardando nell'arte le meccaniche dello scarpello come un principal merito delle medesime, riconobbero una certa illusione nello svolazzar di quei panni quasi agitati da un vento che soffiasse nell' interno della chiesa. Il Bernini per rispondere spiritosamente a coloro che lo volevano rimproverare per le scale praticate e le nicchie adornate nei piloni della cupola, disse che bisognava scusare il Mocchi di quella forzata e caricata agitazione della Veronica, poichè ciò veniva cagionato dal vento che usciva dalle fenditure della cupola. È d'uopo sapere in questo luogo che, ultimatesi per opera del Bernino quelle nicchie e quelle scale per salire alle reliquie nell' interno dei detti piloni, si pretese indebolita la solidità necessaria alla spinta fortissima della cupola; ed essendo infatti accadute le celebri fenditure che diedero poi luogo a tante, sì lunghe ed acerrime discussioni, si attribuiva, come sempre suol farsi, ogni danno all'ultimo architetto che aveva posto mano in quell'edificio, e dagli oppositori si voleva a torto caricare d'ogni colpa il Bernino, quando è dimostrata la precedente antica esistenza delle nicchie inferiori e superiori dei piloni, le quali piuttosto ricevettero dal Bernini solidità maggiore, che indebolimento, avendo egli rivestite di marmi le inferiori e diminuite le superiori nella loro profondità

molto sensibilmente, poichè egli trovò a piombo le une sopra le altre quando mise mano a quegli ornamenti. Ma tornando alla statua della Veronica, quantunque nessun motivo abbia quella sua singolare attitudine, nonostante l'artefice colse da quella l'effetto di rendere almeno ragione del nudo, che poche volte si scorge nelle opere del seicento, sempre sepolto, e spesso anche ferito e troncato dalle parti rientranti delle farraginose pieghe, che nelle statue e nei gruppi d'allora composero la massa principale. È da avvertirsi il lettore, a scanso di confusione, due esser stati gli scultori di questo cognome col medesimo nome ed amendue contemporanei. Furono detti dal Baldinucci fiorentini, ma spesso alla città capitale ascrivesi il vanto dei nomi distinti della provincia, e forse amendue potrebbero esser stati originarj di Montevarchi, piccolo e bellissimo paese a poca distanza di Firenze. A questo, di cui noi abbiamo parlato finora, non appartengono li due cavalli in bronzo che sono in Piacenza, l'autore dei quali fu figlio e scolare di quell'Orazio Mocchi scultor fiorentino del secolo precedente, allievo del Caccini e modellatore celebrato.

Non furono sempre gli allievi del Bernini che ricevessero da lui lavori per le sue grandiose intraprese, poichè la quantità delle opere rese necessario il valersi di chiunque avesse pratica

dell'arte, e fosse disposto in qualche modo ad adattarsi, se non interamente al suo stile, però sempre alle sue invenzioni. Due degli Angeli del ponte, quello che porta la corona di spine, e l'altro che tiene la sacra veste e i dadi, sono opera di quel Paolo Naldini romano, il quale studiò presso due pittori Andrea Sacchi da prima, indi Carlo Maratta suo coetaneo, senza per così dire prendere insegnamento veruno da quelli del suo mestiere. Ma sebbene i suoi Angeli non siano punto inferiori a quelli che scolpirono gli altri artisti in quel lavoro impiegati, s'intende però assai chiaramente come sembrassero tutti esciti dalla medesima scuola, poichè uno dei difetti per massima inerente alla scultura del XVII secolo abbiamo appunto veduto esser stato quello di troppo modificarsi secondo le opere dei pittori; ed il Naldini nel piegare agli insegnamenti del Sacchi, e ai modi del Maratta non fece sostanzialmente nulla di nuovo nè di diverso da quanto operavano gli altri scultori.

Paolo Naldini.

Sonovi però alcuni pregj singolari di fina meccanica che riscossero sempre l'ammirazione di tutte le età. I greci ebbero in un certo grado di stima Mirmecide e Callicrate, come il secolo XVI ammirò le opere del Lercaro, di Properzia de Rossi e di altri di cui abbiam fatto cenno nel precedente volume. Quest'età pure

non fu priva del suo Callicrate nella persona di Ottaviano Janella ascolano, il quale sarebbe giunto a superar forse quanto ci sembra favoloso pei strani racconti in simili minuzie, se non fosse morto nell'età di 25 anni. Il Pascoli raccolse le circostanze singolari della sua vita, da cui vedesi anche una buona direzione data da se solo a' proprj studi; e il motivo per cui questa fu tale è l'essergli quasi stata ricusata ogni assistenza dal Bernini a cui si diresse, spaventato e ammirato ad un tempo della minutezza delle sue opere; cosicchè ebbe ricorso agli insegnamenti dei morti, non potendone avere dai vivi, e si fornì uno studiolo con disegni, intagli, e modelli tutti presi o dall'antico o dagli artefici del cinquecento. « In quattro pezzet-
« tini di legno della grandezza d'una noce rap-
« presentò sovra l'uno da un lato con quanti-
« tà di figure la coronazione di spine, e dall'al-
« tro la flagellazione del Signore; scolpì sovra
« un altro un pino colla superficie piena d'in-
« finità d'altre figure variamente in sottilissi-
« mo arabesco intrecciate e disposte. Vede-
« vansi in uno sfondato dell'altro due eserci-
« ti in atto di combattere, e tutti i combatten-
« ti di dissimile aspetto con quantità d'anima-
« li. V'erano alla bocca dell'apertura scolpite
« alcune furie in catene maravigliosamente la-
« vorate cogli anelletti così lindamente trafo-

Ottaviano Janella.

« rati, e chiaramente distinti, di tal leggierez-
« za che al solo alitare traballavano. E si ve-
« deva nel quarto una numerosa moltitudine
« di cacciatori, cavalli e foreste, e sopra cer-
« ti alberetti una caccia d'uccelli con rete di
« maglia così sottile che superava quasi le te-
« le dei ragni ed i fili de' bachi da seta. La-
« vorò in un noccioletto di ciliegio da una par-
« te la valorosa difesa fatta da Orazio al ponte
« Sublicio, e tutto il resto dell'azione, che se-
« guì alle sponde del Tevere tra lui e i tosca-
« ni. Ma avendolo lasciato sopra un tavolino,
« vi salse un cagnolo, lo fece cadere, ed andò
« in pezzi, che estremamente dispiacendogli
« non se ne poteva dar pace ». Così riferisce
lo scrittore delle memorie di questo giovine, cui
non fu concesso di perder gli occhi piuttosto
che la vita, mancando per effetto di queste len-
tissime e strane fatiche; del quale qui abbiam
di passo riferito lo strano ingegno. In ogni età
furono sempre uomini dediti a simili raffinatis-
simi meccanismi; e al presente il Piemonte (che
non soccorse le arti di rari ingegni, come nelle
scienze e nelle lettere sommi e profondissimi
ne produsse) si gloria di far mostra dei legni e
degli avorj col più fino e il più elegante artifi-
cio magistralmente intagliati dal Bozanigo.

Ma avanti di progredire nelle osservazioni
dell'arte più regolari, accade di osservare una

delle più mirabili stravaganze che gli annali dell'ingegno umano enumerar possano, e che appunto appartiene a quel secolo che di bizzarrie e di strane cose più d'ogni altro gode far pompa. Questo è lo scultore Giovanni Gonnelli detto il *cieco da Gambassi*, piccolo castello in Toscana nel territorio di Volterra. Costui divenne cieco in Mantova o sia per caso o per i patimenti in occasione dell'assedio e del sacco che vi diedero i tedeschi nel 1630, colà condotto al servizio di Carlo Gonzaga. Egli aveva imparata l'arte dallo scultore Pietro Tacca, e vide cogli occhi suoi mirabilmente fino all'età di venti anni: dopo la cecità sopraggiunta non si avvilì, e continuò a operare non solo, ma a far ritratti dal naturale somigliantissimi a molti gran signori, e cardinali, e principi, e in fine allo stesso Urbano VIII, sempre *facendo che l'ufficio degli occhi facessero le mani*, come scrive il Baldinucci che lo aveva veduto operare in sua presenza, e asseriscono gli altri autori che scrissero di lui come di un miracolo del secolo in cui visse, fra' quali il proprio medico Pietro Seritio. Facilissimo però è da comprendersi il modo per cui uno scultore acciecato non è totalmente impedito dell'esercizio della plastica, se lo è di quello dello scarpello; poichè accomodando la massa di terra colle mani grossolanamente a foggia di busto in luo-

Giovanni Gonuelli cieco.

go vicino quanto più sia possibile all'originale vivente, o di rilievo qualunque sia, cosicchè possa comodamente toccarsi, si accostano assieme aperte le mani piegandole gentilmente tanto che possa formarsene come una maschera da presentarsi al viso del modello che si voglia imitare: « Concepita in tal modo una co-
« gnizione universale dell'altezza e larghezza di
« quella faccia, e delle parti poco o molto ri-
« levate, il Gonnella disgiungeva poi esse sue
« mani a poco a poco, mentre le due dita gros-
« se, una verso una parte, una verso l'altra
« andavano ricercando e gentilmente toccando
« la superficie delle labbra e d'altre parti dai
« lati del volto rilevate o cupe in cui incon-
« travasi. Dopo ognuno di questi moti o ricer-
« camenti tanto universali quanto particolari
« egli applicavasi alla sua statua, ponendo e
« levando terra, e poi coprendo colla medesi-
« ma maschera fatta dalle sue mani; poi colle
« dita grosse, e cogli due indici tornando a ri-
« cercare finchè si accorgeva, e che vedevano
« anche gli astanti che nella sua creta inco-
« minciava ad apparir la forma della persona
« ritratta, alla quale dava tuttavia perfezione
« col nuovo tatto e ricercamento sempre colle
« due mani intente all'operazione, una dal-
« l'una, una dall'altra parte del viso: e que-
« sto cred'io per mantenere nell'egualità del-

« le due dette parti, e nel tutto, oltre alla so-
« miglianza, anche il buon disegno. Soleva fi-
« nalmente perfezionare le sue figure segnando
« negli occhi le luci; ma perchè tal segno è
« sottilissimo, e conseguentemente non è sen-
« sibile alla mano, aveva accomodata una cer-
« ta cannuccia, colla quale le improntava ai
« luoghi loro. »

Oltre a tutto ciò giova riflettere alla straordinaria attenzione e concentrazione dei ciechi, per cui non vengono da alcuna cosa distratti in ciò che fanno, e il Gonnella giunse persino a fare di memoria un ritratto di certa Elisabetta da lui amata mentre aveva la luce degli occhi, il quale riescì così somigliante, che il cardinal Pallotta vi pose questi due versi:

Giovan ch' è cieco, e Lisabetta amò,
La scolpì nell' idea che amor formò.

Esagerate sembrano queste notizie, ma sono sì poco da noi lontane, e sono oltre ciò così autenticate da' contemporanei che non ha luogo alcun dubbio. Allega il Baldinucci anche la circostanza di aver dovuto il Gonnella lavorare i suoi ritratti al bujo senza saperlo, ed essere riusciti della medesima somiglianza, così disingannando coloro, che credevano impossibile questa maraviglia, e supponevano che vi

fosse impostura. Ma le opere dello scultore sono reali, e per le cose reali è giudice il tatto siccome la vista; e nessuno di tali sussidj servirebbe all'arte del pennello. Fin sulle più minute cose abbiamo veduto esercitarsi dai ciechi una finezza d'intendimento sorprendentissima col mezzo delle dita: e alcuno giunse a distinguere nelle medaglie, che sono oggetti di così piccola mole, le vere e le originali antiche dalle moderne contraffazioni, a tal segno di essere quasi migliori giudici che altri ad occhi chiaro veggenti. La storia dei ciechi, sui quali la filantropia dei nostri giorni ha fatte tante osservazioni e dati tanti umani provvedimenti, potrà finir di convincere i lettori, che nelle cose da noi qui riportate avvi molta minor stravaganza che non pare alla prima; e se ciò accadesse presentemente, data la combinazione però d'aver esercitata la plastica fino al momento della cecità, si ascriverebbe la cosa a un ordinario e quasi necessario risultamento delle contratte abitudini.

Camillo Rusconi.

Gran caso in Roma si fece di quel Camillo Rusconi milanese che studiò in patria sotto il Rusnati mediocre scultore, e fermossi poi in Roma presso Ercole Ferrata. Nel momento in cui la scultura aveva già fatti gran passi ver l'estrema sua decadenza, anche il merito mediocre riceveva luce pel contrapposto dell'oscu-

rità generale. Si disse però dai lodatori ampollosi di quel tempo *risorta* (per opera del Rusconi) *la correzione e venerabilità degli antichi unita alla vivezza espressiva, e alla bizzarria de' moderni*. Ma le opere antiche (di cui si parlava soltanto) non servivano più ad alcuna sorta di direzione agli artisti, neppure per gli studj elementari.

In una lettera che scrisse in Roma li 10 gennajo 1732 Filippo della Valle scultore a monsignor Giovanni Bottari, nella quale a lui dà tutti i possibili ragguagli intorno a Camillo Rusconi, mancato a' vivi quattro soli anni avanti, riferisce candidamente che il Rusconi *subito giunto in Roma si mise sotto Ercole Ferrata scultore eccellente e di gran nome, che tosto fece concetto di questo giovine, e di maniera, che se ne servì per fargli modellare alcune mani ricavandole dalle più belle statue dell' Algardi, e del Bernini, de' quali modelli si voleva servire per suo studio; e questi riuscirono di tanta perfezione, che da essi se ne formarono i gessi, i quali i pittori e scultori fecero a gara di avere per prevalersene alle occorrenze*.

È però chiaro, che se il Rusconi avesse avuto migliore instituzione avrebbe facilmente più di altri molti potuto riescire eccellente, poichè fra quelli che toccarono il principio del secolo XVIII può dirsi il migliore; e due angioletti

che veggonsi in Roma, opera di suo scarpello, sovra una porta di fianco nella cappella di S. Ignazio al Gesù dal lato dell'epistola, sono forse la più bella produzione di quel tempo e di questo scultore. Il suo monumento però scolpito per la chiesa di San Pietro a Gregorio XIII non attesta il gusto squisito dello scultore, e nulla può far fede maggiormente del falso giudizio e delle false idee nelle cose dell' arte quanto la sostituzione delle figure del Rusconi a quelle di Prospero Bresciano che aveva prima ideato e modellato questo deposito; le quali sebbene di plastica erano molto preferibili a questi marmi almeno quanto all' ordinanza e al concetto; e che ciò sia vero, ne fanno fede i disegni che ci rimangono nell' opera tante volte citata del Bonanni che fu impressa avanti che si vedessero surrogare le sculture di Camillo Rusconi, ed ove incisa si vede l' opera del più antico e men corrotto scultore. Migliore è la figura del suo S. Giacomo maggiore posta a S. Giovanni Laterano, per la qual chiesa ne scolpì quattro, e le altre sono il S. Giovanni, il S. Matteo e il S. Andrea, e chiaro dimostra che aveva grandi mezzi per riescire nell' arte. Questa figura del S. Giacomo è grandiosa per le forme e pel movimento che non può dirsi affettato; ma le pieghe che l' avviluppano sono tutte così macchinose e pesanti, che

presentano un ingrato volume alla vista, oltre che l'abbigliamento manca di proprietà, giacchè la persona non è avviluppata che nei soli giri del mantello, ed è affatto mancante di tunica; cosicchè se quella figura facesse un sol passo, quelle pieghe sciogliendosi, rimarrebbe affatto ignuda. Aggiungasi che si rende osservabile maggiormente, poichè quei panni in tal maniera gettati non possono restarvi da loro, a meno che non suppongansi modi artificiali a reggerne la mole pesante. Il carattere della testa non è nobile come si converrebbe al fratel di Giovanni, ma non manca di una certa inspirazione confacente al soggetto, e il deltoide della destra spalla, che rimane scoperta, sembra a dir vero estremamente piccolo. Questa statua però, per quanto sia preferibile ad altre peggiori, non poteva mai darsi per modello agli artisti, come facevasi quaranta anni sono a preferenza dell'Apollo, del Giove, e di ogni altra produzione dell'antichità.

Le statue, che veggonsi in S. Giovanni Laterano nelle grandiose nicchie lungo la gran navata rifatta dal Borromini, diedero occasione a molti artefici di far conoscere sino a qual punto arrivasse il loro merito nell'arte. Non è facile che uno scultore abbia occasione di condurre in marmo fino statue nella dimensione di diciannove palmi d'altezza, come quelle

dodici che Clemente XI fece collocare lungo la detta navata nella basilica lateranense; e sebbene non vennero pagate più di duemila scudi per ciascheduna nulladimeno offrirono un vasto campo all'ingegno, ed eccitarono una gara d'onore fra gli artisti allora viventi (1). Angelo Rossi non fece cosa più applaudita del suo S. Giacomo minore, la composizione della cui figura è delle migliori fra tutte le altre; il carattere di testa largo e grandioso, la barba e i capelli di bel tocco, ma al solito li troppi avviluppamenti di panni rendono la figura più tozza che non sarebbe per le sue proporzioni. Tavola VII. Non può così lodarsi certamente il monumento da lui scolpito per la chiesa di S. Pietro ad Alessandro VIII della famiglia Ottoboni, ove nel basso rilievo, del più misero

(1) Giova credere che i duemila scudi fossero il premio dell' artista, e non vi fosse certamente compreso il valore del marmo che suol sempre per simili opere somministrarsi dalla fabbrica, e neppure le altre grandi spese necessarie, poichè il totale della spesa ammontò a sessantamila scudi. Gli scultori di queste dodici statue gigantesche furono li seguenti: Stefano Monnot fece il S. Pietro ed il S. Paolo; Cammillo Rusconi li SS. Andrea, Giovanni, Giacomo maggiore, e Matteo; Le Gros il S. Tommaso e il S. Bartolommeo; Angelo Rossi il S. Giacomo minore; Giuseppe Mazzuoli il S. Filippo; Francesco Moratti il S. Simone; Lorenzo Ottoni il S. Taddeo. Il Rusconi fu però sopra gli altri meritamente distinto dal Papa, che gli diede, oltre il prezzo stabilito, anche due beneficj.

gusto che si fosse mai visto in tal genere di sculture, scolpì quei tanti parrucconi; e per convincimento della dejezione in cui erano cadute le arti se ne vendevano con ammirazione e per istudio della gioventù i modelli in gesso, essendone state a tal oggetto persino estratte le forme.

Sculture in Napoli.

Soltanto da pochi anni a questa parte è permesso di riguardare in Napoli come puerili o meccaniche opere di scultura quelle che adornano la chiesa di S. M. della Pietà de Sangri, appartenente alla famiglia de' principi di S. Severo. Quella felice rivoluzione che fece risalire le arti negli ultimi tempi verso l'antica loro eccellenza vendicò in parte quei diritti che il pessimo gusto della trascorsa età aveva usurpati; e forse ancora non è così vinto il pregiudizio in questa maniera di giudicare da essere assicurato universalmente contro la taccia di troppo libero pensatore in materia d'arti colui che in poco pregio ritenga simili lavori.

Non bisogna di ciò fare un carico esclusivo a' napoletani, sebbene il Bernini, tipo d'ogni genere di bizzarria, avesse origine in questa meridional parte d'Italia. L'impulsione verso il gusto infelice della scultura fu prodotta dovunque per le medesime cause, e non è da maravigliare se lo sregolamento dell'immaginare produsse bizzarrie più singolari in un paese, ove

gli abitanti pieni d'impeto e di vivacità, colla scorta di poco studio, volevano sorpassare i loro vicini nel merito delle produzioni dell'arte; e trattandosi di ricchezze nel decorare gli edifizi, e di meccanica materiale esecuzione nello scolpire i monumenti non conobbero confine, come fede pur troppo ne fanno le guglie sì stranamente ornate che si eressero in diverse piazze di quella capitale. Mancano le materie per emulare gli egiziani obelischi, che avevano formato la magnificenza e il principal ornamento delle piazze romane, colla quale semplicità grandiosa di monumenti non poteva venire a contrasto alcun modello d'imitazione, il maggior pregio consistendo nella mole immensa degli orientali graniti, cosicchè si volle sostituito il lavoro il più complicato; e il cavalier Cosimo Fansaga erigendo le guglie di S. Domenico e di S. Gennaro studiò d'imitare quel greco artefice, il quale, nell'impossibilità di saper dipingere Elena bella, dipinse Elena ricca.

Cosimo Fansaga.

Aveva di già questo scultor bergamasco studiato sotto il Bernini, e riprodusse in Napoli la scuola di quel maestro da cui tutti escirono, come quell'Andrea Falcone, Lorenzo Vaccaro, Matteo Bottiglieri e tant'altri che in quell'età lavorarono su quello stile. In fine poi Paolo Persico, Francesco Celebrano, e Giuseppe Sammartino diedero l'ultima mano per spinge-

Altri scultori Napoletani.

re la scultura a quel segno di cui abbiamo più sopra parlato.

Si fa molto caso nella cappella de Sangri di quel Cristo velato e disteso scolpito dal Sanmartino, posto su di un materasso ben soffice con tre guanciali ornati di fiocchi, e ravvolto nella sindone. Vedi Tavola VIII. Parve ad alcuno, ignaro del vero bello dell' arte e delle vere difficoltà che incontra l' artista, che l' esprimere un velo adattato sul corpo fosse il confine dell' umano operare; ma il disinganno è parlante al solo affacciarsi su questa materiale imitazione della natura. Le pieghe che cuoprono questo corpo adagiato sono di un genere infelice, minute, conformi, taglienti, affettate per troppa servilità, e non resta a lodarsi, che la pazienza meccanica in condurre collo scarpello questa figura, listata più che velata dall' ingrato paralellismo di queste minutissime pieghe.

Migliore è la statua di Giovanna de Sangro morta nel 1755, in cui pur qualche cosa apparisce che non allontanasi dal gusto severo, il quale si era di già in tanta parte perduto. Ma chi voglia conoscere fin dove giunge il barbaro gusto delle arti nei più corrotti tempi, può osservare il monumentino di Girolamo Caracciolo colla data del 1753, ove una figura allegorica della educazione coll' iscrizione *Educatio et disci-*

plina mores faciunt sta insegnando a leggere ad un fanciullo vestito all' eroica (in quel modo che gli attori apparivano sulla scena cinquant' anni fa) e dirigendo gl' insegnamenti colla sferza alla mano. Abbiamo creduto che basti l' indicare simili brutture piuttosto che darne un disegno eccessivamente sconcio, e che non mostra soltanto il carattere del secolo, ma unicamente una parziale e più marcata depravazione del cattivo stile.

Opere del Corradini in Napoli.

Basterà il produrre alla stessa tavola VIII la figura della Pudicizia scolpita dal Corradini veneziano per la singolare sua posizione e il suo atteggiamento. Ognuno conosce come sia proprio dell' espressione di donna pudica e modesta il costringere a se d' ogni membro e l' avvilupparsi, onde si celi ad ogni profana indagine ogni sua forma. Questa figura al contrario fa quanta mostra può di se stessa, allargando le spalle e le braccia; e si combinarono dallo scultore gli oscuri delle pieghe i più profondi là dove producono persino l' effetto il più contrario all' oggetto, e il più sconcio. Molte pieghe o s' immedesimano nel corpo istesso, o se ne staccano crudamente: in nessuna parte apparisce che le vesti siano cinte, ed anzi non può riconoscersi che un corpo ignudo con mal garbo ravvolto in un lenzuolo, che allo spirare di un leggier soffio o al muover di un passo cangia

la figura della Pudicizia in una donna interamente ignuda. E questi difetti riescono tanto meno perdonabili, quantochè non avvi alcun merito di nobiltà nelle forme o nelle estremità, per cui escusandoli s' invogli la cupidigia dello sguardo a conoscere le parti che il velo nasconde.

Le figure del maggior altare che sono del Celebrano, meno certi Angioli scolpiti da Paolo Persico, attestano tutto lo stile e le affettazioni del Bernino, senza però che ne apparisca il magistero. Ma il capo d'opera, che i servitori di piazza accennano al forestiere, è quella figura dell' Inganno posta in una rete, in cui la material diligenza dello scarpello vuotò i trafori, isolando in alcune parti i cordoni che la compongono: compassionevol merito di meccanica ove si profuse tempo e denaro con tutta l'inutilità; mentre la sola barba del Plutone del Bernini nel suo ratto di Proserpina prevale per l'esécuzione magistrale a quanto operarono con misero sforzo d' industria quei deboli imitatori di ogni oggetto triviale.

Men di questi scultori fu riprovevole il Fansaga, già nominato, che diverse statue scolpì, e di cui vedesi la fontana Medina come la principale opera di questo genere in quella dominante.

Scultura in Toscana.

Parve che la Toscana si riposasse all' ombra di quegli allori che in ogni materia d'arte aveva mietuti nell' età precedenti : si continuò ad operare, ma più per lusso di interne decorazioni di giardini e fontane, che per maestosi e pubblici edifizi. Ferdinando II e Cosimo III ampliarono, conservarono, protessero, ma non poterono eguagliare lo splendore e la grandezza degli avi loro, giacchè anche questa ha il suo confine; e ciò che una volta è eseguito non presenta più quelle grandi occasioni che sole danno il possentissimo incitamento alle opere di genio.

Agostino Bugiardini.

Si sarebbe sperato qualche bel lavoro da quell' Agostino Bugiardini fiorentino discepolo di Gio: Caccini, ma fece pochissime opere e morì giovine per uno stranissimo avvenimento (1). Quella statua che sembra della Pietà con alcuni fanciulli, la quale vedesi nella grotta in testa al cortile di palazzo Pitti, è opera sua, come altresì certi Angeli e il ciborio in S. Spirito, che però risentono molto dello stile manierato e bizzarro che non aveva ritegno, e

(1) Nella casa del Pievano dell' Impruneta ove recavasi spesso il Bugiardini a diporto, gli fu fatta con buon intingolo mangiare una gatta senza che potesse sospettarne: ma dopo il fatto venutane la beffa, gli si sconvolse lo stomaco nel tornarsene a casa così fortemente, che per gli impeti del vomito crepatagli una vena nel petto, rimase vittima di questo scherzo con dolore di tutti.

si andava diffondendo per tutto. A questo medesimo ciborio lavorò anche Gherardo Silvani altro allievo di Giov: Caccini; e vedesi di suo scarpello la statua del Tempo in Boboli: ma fu più rinomato nelle opere d' architettura che in quelle di scarpello, essendo, come ognun sa, stato impiegato alla costruzione di molti palazzi di città e di campagna, e avendo diretto i principali ristauri di cui abbisognava S. Maria del Fiore.

Gherardo Silvani.

Le macchine per feste, giardini, ingressi, catafalchi, come altrove abbiamo indicato, furono sempre in Firenze eseguite sontuosamente; e Antonio Novelli in ogni maniera modellando, scolpendo, intagliando, vi riescì in quest' epoca non inferiormente a' suoi predecessori. Fu questi il Novèlli, di cui si fece un cenno in proposito della vernice a smalto della quale si ricuoprivano nel 1500 le opere di plastica di Luca della Robbia; ma non fu così pieno il successo di quest' ultimo da far rivivere le antiche pratiche di questo modo di lavori, i quali, meno che agli urti, resistono ad ogni impressione dell' atmosfera, e sui quali non trova come attaccarsi il dente distruggitore del tempo.

Antonio Novelli.

Si continuò anche in quest' epoca a lavorare il porfido, e quell' allievo di Andrea Ferrucci per nome Raffaele Curradi, che scolpì molti marmi per le decorazioni del palazzo Pitti e

Raffaele Curradi.

pel giardino di Boboli, lavorò in porfido il gran busto di Cosimo II che vedesi attualmente in galleria di Firenze (1). L'esercizio di questo paziente meccanismo si ritenne per lungo tempo come un secreto trasmesso da uno in un altro artista; ma invero, dalla lentezza dell' esecuzione in poi, non sa vedersi come si potesse credere arcano il modo di lavorare il porfido, che senza interruzione si è continuato a scolpire fino nei tempi della maggior decadenza dell'arte, come lo attestano tutte le opere dei tempi bassi, e del medio evo; per non parlare dei superbi lavori che si conducono ad esecuzione anche nei

(1) Del Curradi, che si fece cappuccino, è la testa di porfido del G. D. Cosimo II, la quale vedesi nel passare che unisce la Galleria al palazzo vecchio condotta col modello di Orazio Mocchi scolaro di Gio: Caccini. (Baldinucci nelle sue *Notizie* e nel *Vocabolario delle arti del disegno*) Quella del G. D. Francesco I, che ivi pure si trova, è forse del Tadda. Il medesimo Baldinucci nelle mentovate *Notizie* racconta *che v' era anche il busto di Cosimo I lavorato da Fabrizio Farina (a cui fu comunicato il segreto di scolpire il porfido) sul modello del predetto Mocchi. Il Curradi donò questo segreto a Domenico Corsi, povero ciabattino, perchè si ajutasse, ed esso lo dette a Cosimo Silvestrini, che finì il Mosè nella grotta del cortile del real palazzo incominciato dal Curradi. Dopo non ho trovato cosa succedesse di tal segreto, ma pare che andasse dimenticato. Nella medesima galleria ed in altri luoghi s' incontrano altri saggi dell' abilità di questi artefici in tal genere di lavori*. (Pelli. Saggio storico della Galleria di Firenze vol. II pag. 59.)

tempi presenti, qualora vogliasi incontrare la grandissima spesa della mano d'opera, che è necessaria a qualunque lavoro di pietra dura. Se si fosse ottenuto di poter ammollir la materia, come fecero dell'avorio gli antichi, allora avrebbe avuto luogo un segreto; ma la pazienza, il tempo, la rigida tempra dei ferri, e l'indispensabile azion della mola, furono i soli mezzi che s'impiegarono, e s'impiegano presso tutte le nazioni per lavorare ogni specie di pietra dura.

Opere dei Foggini.

Le opere in Toscana che più d'ogni altra portano l'impronta caratteristica del secolo, sono quelle che escirono dalla scuola dei Foggini: Giovan Batista fu quegli che levò maggior fama, e cominciando i suoi studj in patria ricevette in Roma l'ultima mano da Ercole Ferrata. Quantunque non si presentassero occasioni per uno statuario, che non dedicavasi al genere adottato per gli ornamenti dei giardini e delle fontane, non ostante egli ebbe la ventura di poter lavorare per la ricca e magnifica cappella Corsini al Carmine, ove quella principesca famiglia spese una ragguardevole somma nel collocarvi il corpo di S. Andrea, rampollo di questa prosapia. Non daremo che uno di questi saggi alla tavola IX, nel quale si vede il basso rilievo principale della cappella, figurandosi una specie di rapimento del Santo

verso il cielo per opera di varj Angeli che sostengono le nubi sulle quali egli si posa. Bisogna dimenticarsi i begli Angeli del Ghiberti nei bassi rilievi delle porte del battistero, e gli altri sulla faccia posteriore dell'urna di S. Zanobi; e bisogna non aver visti quei tanti di Luca della Robbia; in somma è egli così lontano questo genere di scultura dal bello stile, che a stento trovossi fra buoni disegnatori chi per compiacenza si prestasse nell'età presente a tracciarne il non esagerato disegno, che da noi si presénta, come un anello intermedio nella storia degli errori umani. Le caricature e le smorfie di quei putti non sono esprimibili, e basti dire che l'intagliatore del disegno arbitrò, credendo eccessivo l'andamento ornamentale delle penne nelle ale degli Angeli, che sono anche più caricate nell'originale. Il bellissimo marmo statuario in cui sono eseguiti gli altri bassi rilievi della cappella è lavorato però con una maestria di scarpello grandissima, e anche le carni sono condotte con una certa pastosità.

Scriveva monsignor Giovanni Bottari a Giov: Pietro Zanotti in proposito delle dispute sulla preferenza tra la pittura e la scultura, e sulla rispettiva essenza di queste arti, che non gli era possibile lo spiegare un passo di Michelangelo riportato dal Vasari in una lettera al Var-

chi, ove dice *il rilievo è più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura*, buonamente credendo che l'andar verso la pittura volesse intendersi l' aver minor projezione; e parendogli di riconoscere una specie di contradizione in quest' espressione, confessa di non capire quel che volesse dire il Bonarroti (1). Ma se il Bot-

(1) Così spiegasi in proposito il Bottari nella sua lettera: » Perchè come voi ben sapete, i bassi rilievi, dei « quali credo che parli (*il Bonarroti*) sono di due sorte, « rilevati, e quasi staccati dal fondo o schiacciati tanto « che pajano un chiaro scuro, come sono quelli del super- « bissimo vaso del giardino Giustiniani presso il Laterano, « e alcuni di bronzo di Donatello in S. Lorenzo in Firen- « ze che non rilevano più che la grossezza d' un testone « e alcuni di marmo del medesimo autore che sono nella « cappella de' Gaddi in S. M. Novella di Firenze: e nella « magnifica cappella di S. Andrea Corsini, pur di Firen- « ze, in cui sono tre insigni bassi rilievi di Gio. Batista « Foggini; due de' quali hanno le figure quasi affatto « staccate dal fondo, e particolarmente quello che rap- « presenta la battaglia d' Anghiari: e l' altro non spunta « in fuori se non due once appena. Questi qui sono più « accosti alla pittura, e pure sono egualmente stimabili, « e forse più dei molto rilevati. Sentirei volentieri il vo- « stro parere su questo passo che è il più scuro che trovi « nella lettera del Bonarroti. (Lett. pittoriche T. V pag. « 255.)

Notisi qui che nella lettera di Michelangelo al Varchi non deve intendersi litteralmente, come alcuno far potrebbe, prendendo quel testo alla mano, ove dice viceversa del sovra esposto *la pittura parergli più tenuta buona quanto più va verso il rilievo*. L'applicazione debbe farsi prendendo la parola *rilievo* per corpo rilevato, sporgente, reale, e non superficie piana, cioè sfoggiando colla magìa

tari avesse meglio riflettuto alla profondità della giustissima espressione, avrebbe spiegato il detto del Bonarroti, che intese *l'andar presso alla pittura* non materialmente per l'avvicinarsi a un piano spianato, cioè lo stiacciato rilievo, ma certamente volle significare, che *è tenuto per cattivo quel basso rilievo e quell' opera qualunque di scultura, che dallo scarpello è trattata come dal pittor si farebbe, andando appresso a quei modi e a quei principj, sebbene amendue le arti siano figlie del disegno*. Lo scorciare delle parti che compongono il basso rilievo, il mostrare arditamente effetti prospettici, il panneggiar le figure al modo dei pittori, lo scolpire le nuvole, le estasi; in somma il comporre nel modo appunto di questo basso rilievo del Foggini è ciò che dimostra l' andar verso la pittura col più infelice successo possibile.

È vero però che il Foggini fu assai più sobrio nel basso rilievo da noi prodotto, che nei due laterali della stessa cappella, ove le figure sono sporgenti, e quasi interamente di tutto tondo, figurando battaglie, ai quali meglio ancora che a questo si addice l' espression del Bonarroti.

del chiaro scuro, talchè la pittura produca il suo effetto che è *l' illusione*, non mai prendendo a modello i modi e lo stile dello scultore, e spiegando qui *rilievo* per opera di scarpello.

Monumento di Galileo.

Un altro campo alla gloria degli scarpelli fiorentini s'aprì in S. Croce, ove a confronto di que' monumenti tanto eleganti che abbiamo esaminati nel secondo volume eretti in onore del Marsuppini e di Leonardo Bruni, s' innalzò una memoria sepolcrale al divino Galileo. Lavorarono tutti quei della scuola in questo infelicissimo monumento, poichè il disegno fu di Giulio Foggini, la quadratura di Antonmaria Fortini, il busto di Giovan Battista Foggini, l'astronomia di Vincenzo Foggini, e la geometria di Girolamo Ticciati; altro fra gli scultori che ebbero grido in questa scuola. La strana forma della cimasa, dei cartelli, e dell'urna, non meno che l'atteggiamento delle due statue, le loro pieghe, le loro estremità ci dispensano dal venire a più minuto esame di ciò che ognuno da se rileva sì facilmente. Il busto di marmo del Galileo è inferiore in questo deposito all'altro che il medesimo scultore fuse in bronzo e venne addossato allo esterno della casa di questo luminare del secolo. E naturalmente questi scultori apparivano meno licenziosi allorquando nell'esecuzione de' ritratti erano astretti all'imitazione del naturale, non potendo far tanta pompa di novità e di stravaganza. Moltissimi allievi uscirono da questa cattiva scuola, come Giuseppe Piamontini fiorentino, Filippo Valle, Anton

Francesco Andreozzi, e parecchi altri che riunironsi presso il Ferrata, e furono prima condiscepoli del Foggini, terminando con operare sotto di lui come quello che aveva la direzione de' più importanti lavori; e alloggiato in palazzo ducale si riguardava come lo scultor della corte. Massimiliano Soldani in quest' epoca si acquistò nome di buon artefice per le medaglie d' oreficeria, ma sempre dimenticando la perfezione a cui avevano spinta quest' arte gli autori del cinquecento che riempirono la Toscana e l' Italia di rarissime produzioni: anzi è maraviglioso il vedere come esistendo pur anche visibili, in maggior numero che oggi nol sono, le opere del Cellini, si fossero così perdute le tracce della fina e gentile esecuzione, oltre il vero gusto del comporre e dell' inventare.

Nulla convince meglio della decadenza del gusto nell' arte, quanto l' osservare come allorquando nel XVII secolo si cercava di accompagnare coll' imitazione le opere degli aurei secoli anteriori, per avventura rimaste imperfette, non si sapeva più farlo, malgrado che ciò fosse talvolta lo scopo dell' artista. Si vede nella chiesa di S. Spirito in Firenze la cappella de' Corbinelli, ora del Sacramento, la quale vaghissimamente scolpita sul finire del XV secolo per opera de' migliori scultori di quel tempo, in materia d' ornati e di stiacciati bassi rilievi

figurati sullo stile di Desiderio, venne poi arricchita da una ornatissima balaustrata terminata nel 1642 ponendosi questa iscrizione: HORATIUS THOMÆ, PHILIPPUS ET CAROLUS PETRI CORBINELLII ANTIQUUM FAMILIÆ SACELLUM EXORNARUNT A. D. 1642. Si pose bensì studio in imitare gli ornati eleganti e delicati dell'interno della cappella, ma si ricomposero e adattarono sopra volute, cartocci, e ingrate odiose forme, costruendovi poi balaustri affatto grotteschi; e non giovarono le piume del pavone ad asconder la voce del corvo; il che meglio ancora e più chiaramente si rilevò sull'intonaco del muro intorno alla cappella, ove proseguendo l'ornato dell'altare colle linee principali, ed essendo l'artefice circoscritto in quelle dimensioni, non potè introdur variazione nella parte architettonica, ma introdusse nell'ornamentale lo stile il più tozzo e pesante, lussureggiando di cartelle e cartocci particolarmente nel basamento. Ciò che qui vedesi, con chiara e sensibile evidenza si riconosce in tutte le produzioni dell'arte, e in tutti i paesi ove gli artisti del 600 introdussero per meglio fare la loro bizzarria, e intesero di correggere e modificare lo stile povero e freddo, come essi denominavano il puro ed elegante modo degli antichi.

Negli ultimi cinquant' anni però che precedono questa nostr'epoca, merita d'esser tirato fuori della ciurma Innocenzo Spinazzi romano di nascita e di scuola, ma che esercitò ed insegnò l'arte in Firenze, ove fu chiamato dal Gran Duca Pietro Leopoldo per maestro di scultura all'Accademia. Egli aveva imparato dal Maini discepolo del Rusconi; e per conseguenza era imbevuto dei principj falsi e corrotti de' suoi tempi, ma dotato dalla natura di molto gusto, e sentendo molto le bellezze degli antichi che tornavano ad essere un po' più venerate e studiate, si ravvicinò più d'ogni altro suo coetaneo al buon stile. A ciò l'ajutarono moltissimo le occasioni ch'egli ebbe di ristaurare le statue di prim' ordine che il Gran Duca ricuperava dalla sua villa Medicea di Roma, per abbellirne la R. Galleria di Firenze. Le migliori produzioni dello Spinazzi che veggonsi al pubblico in Firenze sono l'Angelo sulla porta principale di S. Giovanni, e la statua che vedesi in S. Croce sul deposito di Macchiavelli; opera che tiene però moltissimo della maniera del secolo, per le piazze larghe e stiacciate, i pochi scuri, e le pieghe ricavate da modelli di carta, ma non senza grazia, nè qualche sceltezza di forme, ed essendovi le carni trattate con moltissima pastosità. Il suo capo d'opera però è la statua della Fede con la faccia velata

Innocenzo Spinazzi.

a S. Maria Maddalena, che poi altra volta ripetè aggruppata con due putti, per un sepolcro spedita in Piemonte. Era in voga grandissima il trattare su corpi umani un panno od un velo disteso, superando così colla meccanica dell'arte le difficoltà che il marmo presenta, come abbiamo veduto in proposito delle sculture del Corradini nella cappella de' Sangri a Napoli. In tal caso è forza però confessare, che questa fu una delle migliori cose prodotte dallo scarpello in Firenze dopo cessati i maestri del buon secolo, e che non manca di semplicità dignitosa e di un certo gusto di piegare tendente alle antiche maniere. Da questo artista in poi andò migliorando l'arte in Firenze, sebbene per le notizie comunicateci in questo proposito dal cortese, e diligentissimo nel raccogliere i patrj fasti, signor cavalier Antonio Ramirez da Montalvo, sembri che i viventi migliori artisti toscani debbano il loro incremento negli studj alle opere de' più antichi ed eccellenti loro institutori, che dalle porte del battistero stanno monumenti parlanti e gloriosi delle arti divine risorgenti in Italia.

Scultura in Bologna.

La scultura in Bologna cedette quasi per intero il luogo alle opere di pennello, del che abbiamo diffusamente parlato nel primo capitolo di questo libro. Non seguì però così bizzarramente la scuola del Bernini nel principiar

di quest' epoca, e non passò che a gradi a gradi sull' appressarsi a' nostri giorni al sommo della corruzione e del manierato, in tempo degli architetti Bibbiena. Dopo la metà del XVII secolo vi fiorì quel Camillo Mazza plastico e statuario, che fu più seguace dei modi del pennello che delle altre stravaganze dominanti, potendosi spiegare questa sua maggiore sobrietà dal non aver ricevuto la sua educazione nell' arte in Roma, ove tutti piegavano sommessamente alle direzioni generali che il Bernini aveva date per questi studj. Il Mazza si formò nell' arte sua sotto il Cignani e Gio: Giuseppe dal Sole. Non poche sono le opere di lui in Bologna, ma presso che tutte di stucco, di terra cotta e di legno. Seguì moltissimo quello stile dei putti del Cignani che non ricordano quei del Fiammingo. Non vide Roma che quando aveva già prodotte le principali sue opere, e dopo il suo ritorno non operò di grande che i Vangelisti per la chiesa di San Domenico in Modena, che se non fossero di stucco potrebbero quasi preferirsi alle statue che stanno ai piloni della Vaticana, e contarsi tra le opere più ragionevoli di questo secolo. Il suo nome è però raccomandato più che ad ogni altra opera a' bronzi che condusse in Venezia; poichè oltre diverse cose di sua mano che veggonsi in diverse case, meritò di essere celebrato

Camillo Mazza.

pe' suoi grandissimi bassi rilievi rappresentanti i fasti della vita di S. Domenico che veggonsi nella chiesa de' Santi Gio: e Paolo, i quali occupano le intere facciate d' una vastissima cappella, e non possono accusarsi dei vizj così pronunciati in altre opere di quel tempo; come pure fu opera sua il gran basso rilievo che fuse nell' arsenale veneto per la chiesa de' Camaldolesi nell' isola di San Clemente, e le figure in bronzo che ingombrano l' altar maggiore nella chiesa del Redentore poste d' intorno al tabernacolo. Si accusa questo scultore di aver scolpito il parapetto di quel medesimo altare, ov' è in marmo il basso rilievo del portar della Croce, opera veramente di pessimo stile, e inferiore di molto a' suoi bassi rilievi in bronzo; ma, se mai fosse di sua mano, forse volle far conoscere a tutti gli allievi della scuola di Giusto le Curt, che allora lavoravano in Venezia con grande ammirazione e vi corrompevano ogni bel modo d' inventare e di eseguire, come a lui pure fosse facile l' adeguar quello stile che dalla sola meccanica de' ferri trae modo di maraviglia. Da questo Mazza ne venne Andrea Ferreri, che sostenne più come plastico che come scultore la riputazione di quest' arte fino verso la metà del secolo decorso. Non lavorò in Milano, di dove essendo originario partì fanciullo, e apprese alla meglio quest' arte in Bo-

Andrea Ferreri.

logna; ma lavorò infinitamente in Ferrara per molte chiese, ove scolpì diversi marmi, e infinite opere condusse di stucco e di terra cotta; anzi così lungamente visse in quest'ultima città che fu ascritto fra quegli artisti nazionali; e infatti in quell'epoca non si contavano più fra i nativi di Ferrara scultori che sostenessero la gloria di Alfonso e di Girolamo Lombardi, che primeggiarono nell'epoca precedente. Lo stile del Ferreri è freddo e manierato, ma non portato agli eccessi delle altre opere che abbiamo esaminate nelle scuole primarie d'Italia; e vi domina una certa gentilezza che rende aggradevoli all'occhio le sue opere più d'ogni altro lavoro de' suoi contemporanei. Non faremo ulteriormente parola d'altri scultori bolognesi, come di quell'Angelo Piò, del quale vedesi in marmo l'Ercole nel cortile dell'Instituto, e una prodigiosa quantità d'opere di stucco, delle quali le memorie degli scultori tengono gran conto nella scarsezza di produzioni migliori; e neppure ci diffonderemo a parlare di Ercole Lelli grande anatomico, le cui opere in plastica preparate ad uso appunto delle scuole del disegno servirono di grandissima utilità in questi ultimi tempi, per ricondurre la gioventù troppo deviata all'imitazione del naturale. Questo merito di dottrina non diede ad Ercole Lelli un luogo fra gli artisti del secolo, ma gli as-

Ercole Lelli.

sicurò il voto e la riconoscenza dell' imparziale posterità.

Scultori Veneziani.

Immenso fu il numero degli scultori a Venezia nel seicento e nel settecento, essendosi continuato più che in ogni altro paese d'Italia, dopo Roma, a spendere in edifizj consecrati al culto, o allo splendore delle famiglie. Gli architetti diedero movimento a quella magnificenza esteriore che impone generalmente in tutti i tempi e in tutte le età, e fra le chiese, ove s'intese di superare per l'esterna e interna materiale ricchezza ciò che erasi fatto nelle purgate e sublimi opere di Palladio e di Sansovino, si possono annoverare quella de' SS. Simone e Giuda, che con buone massime, sebbene con infelice proporzione, edificò Giovanni Scalfarotto zio materno dell' architetto Temanza; la facciata dei Tolentini che Andrea Tirali inventò con savio e nobilissimo pensamento e con infelici dettagli nelle singole parti; quella dei Gesuati magnifica unicamente per la mole della facciata architettata da Giorgio Massari; quella dei Gesuiti sopraccaricata di statue che diresse Giovan Battista Fattoretto, forse sul disegno di Domenico Rossi; quelle di S. Maria Zobenigo, di S. Moisè, dell'Ospedaletto: la prima inventata da Giuseppe Sardi, la seconda da Alessandro Tremignan, la terza da Baldassare Longhena, in cui sembrò sfogar-

si quanto di più goffo e bizzarro uscisse da umano talento; e S. Eustachio, la cui chiesa eresse Giovanni Grassi, e la facciata costrusse poi Domenico Rossi. Fra le cose che concorrono a caratterizzare il gusto di questo secolo bisogna osservare i dodici progetti per la facciata di S. Eustachio pubblicati dal P. Coronelli nelle sue singolarità di Venezia, e si conoscerà, meglio che con parole esprimer si possa, fino a qual punto giunsero i delirj architettonici di quell'età. Potrebbe anche aggiungersi a simili composizioni di sregolato ingegno l'esterno del grande edifizio della Madonna della Salute eretto nel 1630 ex voto per la pestilenza accaduta: ma oltre che questa fabbrica di Baldassarre Longhena è ammirabile per la sua pianta, molte cagioni contribuirono ad escusare gli esteriori difetti e farne ammirar le bellezze, poichè quel masso imponente e grandioso che si presenta in un punto, dal quale produce un mirabile effetto colle linee degli altri fabbricati mediante la gravità della mole, e l'elevazion della cupola, fa sì che l'occhio non si fermi su tutte le caricature che stanno nei dettagli, e si appaghi dell'effetto generale che può dirsi veramente maestoso, e a tal segno che sembra persino soddisfarsene la ragione, disponendosi a invocare indulgenza per non surrogare a questa fabbrica qualunque al-

tra opera migliore, stante il contentamento che prova l'occhio del riguardante in quella felice varietà di linee generali prodotta da questo ammasso di errori in unione di tutte le fabbriche circostanti.

E non furono di diverso stile e magnificenza i palazzi e i depositi sepolcrali che si innalzarono in questa età. Uno de' più ricchi forse e sontuosi palazzi d'Italia venne sul canal grande architettato dal Longhena per la famiglia Pesaro con tale sfoggio di marmi, di colonne, di ornati, che sembrò nella sola facciata riunire il materiale per costruire una fortezza piuttostochè un elegante e nobile edificio; e dallo stesso architetto innalzossi egualmente il palazzo Rezzonico imponente per le sue grandiose proporzioni, ma infelicemente riuscito ne' dettagli, sebbene s'ebbe di mira l'edificio delle nuove procurátie, dall'eleganza del quale è grandemente lontano. Li depositi principali poi che sorsero in Venezia avremo luogo a riconoscerli dalle Tavole XI e XII che presentano le due macchine colossali erette dal Tirali al doge Valier nella chiesa de' SS. Giovanni e Paolo, e da Baldassare Longhena nella chiesa de' Frari al doge Giovanni Pesaro. Giova però prevenire l'osservatore, che per quanto siasi da noi avuto cura, acciò li disegni di questi monumenti non alterassero il goffo carattere

Monumenti Pesaro e Valier.

delle sculture, nullameno non si ottenne ciò facilmente, e le citate incisioni hanno troppa grazia e sveltezza a fronte degli originali. Molto migliori e più esatti, esprimendo il vero carattere di quel tempo, sono gli intagli in foglio atlantico di questi due depositi, eseguiti contemporaneamente alla lor costruzione, i quali ora non trovansi facilmente, e noi abbiamo osservati presso il nobilissimo signor cavalier Benedetto Valmarana, amantissimo delle patrie memorie, e possessore di molte preziosità in materia di belle arti. Dopo di aver esaminato con tanto onore del secolo e profitto dell'arte nel precedente volume il classico e ricchissimo monumento Vendramin che segna l'epoca dell'aureo gusto in questa metropoli, riesce amaro il dover gittare lo sguardo sulle opere di quest'età infelice, ove si profusero non meno che nella precedente enormi somme per servire all'ambizion delle famiglie e all'onor del culto, con sì poco e sì momentaneo successo, che resta giustificata in questa età la ritrosia degli artisti per tracciare esattamente in disegno simili opere, dalle quali rifugge l'occhio d'ogni osservatore. Nel deposito Valier scolpironsi le gigantesche statue dagli scultori Pietro Baratta (1), Antonio Tersia, Giovanni Bo-

(1) Avvertasi di non confondere questo Pietro Baratta con Francesco Baratta carrarino, molto miglior scultore,

nazza e Marino Groppelli. Noi non vorremmo registrar questi nomi, che a dir vero meriterebbero di esser sepolti nell'oscurità, ma operarono tanto, e furono così gelosamente curanti del voto de' posteri, avendo scolpito con tutta accuratezza i loro nomi sotto le loro opere, che non può lo storico difendersi dal nominarli passando.

Nell'altro monumento Pesaro le statue sono opera di Marchiò Barthel sassone, che stette imparando la scultura a Venezia in quella scuola che per mezzo di Giusto le Curt s'era propagata, come vedesi, eliminando interamente i modi e le forme dell'epoca precedente, senza modificarsi servilmente al gusto più generalmente diffuso del Bernini. Da queste ignobili figure di facchini v'è un gran divario alle belle cariatidi del Vittoria vedute nel monumento Contarini in Padova. Tom. V Tav. LXXV.

Statuarii diversi.

La Casa Manin, che in questi ultimi tempi profuse somme considerabili per la chiesa dei Gesuiti, comunicò un elenco numerosissimo di statuarj i quali scolpirono per la facciata di

allievo del Bernino, morto nel 1666, di cui abbiamo più sopra parlato. Fatalmente per questo artista veneto nella stessa galleria di Dresda trovansi anche quattro sue opere in marmo che non possono sostenersi in confronto di quelle di Francesco, e rappresentano la Gloria, il Valore, la Magnificenza e la Magnanimità difficili a sorpassarsi per la loro goffa invenzione, e cattivo gusto di esecuzione.

quel tempio un' intera popolazione di statue; e queste notizie diffusamente arricchirono la nuova guida di Venezia recentemente pubblicata dallo zelante e benemerito abate Moschini. (1)

Chi però si proponesse di non dimenticare tutti coloro che dedicaronsi alle opere di scultura in Venezia nel secolo di cui scriviamo piuttosto le miserie che i fasti, sarebbe molto imbarazzato ad escirne con quella soddisfazione che esigono i vogliosi della maggior precisione, i quali pongono in conto di omissioni persino le preterizioni, che il buon senso e la discrezione, per evitare un' inutile noja a' leg-

(1) Le statue di questa facciata furono scolpite da Francesco Bernardoni, Giuseppe Ziminiani, Francesco Penso, Giuseppe e Paolo Groppelli, Antonio Budo, Giuseppe Torretti, Francesco Bonazza, Pietro Baratta, Antonio Tersia, Matteo Calderoni, Paolo Callalo, Filippo Catasio. L' osservazione su queste opere ci fa conoscere l' estrema facilità con cui i più mediocri scarpellini si accingevano a scolpire statue che sembrano improvvisate senza modello, e mancanti affatto di quel merito che serve a far compatire anche le opere che siano prive d' una diligente esecuzione. Nè solo per le facciate esterne degli edificj operarono, che incontransi in alcune gallerie di Europa marmi lavorati da simili meno che mediocri scultori; e fede ne fa un gruppo di Ercole e Onfale di Filippo Catasio che trovasi anche intagliato in rame fra' i gruppi moderni della galleria di Dresda. Artisti però tanto oscuri che non vinceranno l' oblio, nè per le loro opere, nè per essere registrati i loro nomi in questa nostra Istoria.

gitori, domandano dalla circospezione e dal giudizio dello storico. E chi vorrà rintracciare il nome dello scultore dei perrucconi posti sulla facciata di S. Maria Zobenigo, e ricordare quell' Arrigo Merengo che nel 1688 scolpiva le statue sulla facciata di S. Moisè e le figure del maggior altare di quella chiesa, divorandosi il patrimonio della patrizia famiglia che lo pagava; e nominare quel Marco Beltrame, che nell' interno dello stesso tempio scolpì il monumento al poeta Ivanovich, non più chiaro nelle lettere che il fosse lo scultore per lo scarpello, non farà che segnar l' apice a cui giunse la decadenza dell' arte: siccome poco importerà ricercare chi fossero quei Niccolò e Sebastiano Roccatagliata, i quali per opera dei fonditori francesi Giovanni Chinet e Marino Feron nel 1633 eseguirono il basso rilievo in bronzo, che trovasi nella sagrestia di detto tempio.

Gusto tedesco in Venezia.

In questi tempi la scultura aveva preso in Venezia un non so qual andamento misto di gusto tedesco ed italiano, che non può spiegarsi se non riconoscendo, che Andrea Aquila il quale fece la statua della Vergine per la chiesa de' Gesuiti era trentino, Giusto le Curt fondatore di scuola in Venezia era fiammingo, Marchio Barthel sassone, e i fratelli Gio: Maria e Gregorio Morlaiter, e Giovanni Merenden non erano italiani d' origine, avendo tratto con

essi loro lo stile delle infelici scuole da cui derivarono. Anche quel famoso P. Pozzi, che morì in Vienna nel 1709, gran prospettico e architetto del gusto più detestabile che siasi conosciuto in Italia, era trentino, e fiorì nell'ultima metà del XVII secolo; e il suo fratello carmelitano scalzo operò sullo stesso gusto molto in Venezia nelle cappelle della chiesa del suo ordine. Infatti nelle opere principali vennero preferiti questi artisti stranieri; e specialmente il le Curt pose quelle infelicissime statue al maggior altare nel tempio della Salute, essendo prevalso in suo favore, non possiam giudicare se l' intrigo od il merito, poichè si trattava di scegliere per un' opera nazionale votiva e magnifica chi avesse allora una fama più stabilita. Alcuni degli scultori veneziani di quell'età sono anche appena conosciuti per un' opera o due solamente, e nella storia della arte non meritano d' esser descritti lavori di Andrea Cominelli, di Camillo Bozzetti, di Pietro Boselli, di Francesco Cavrioli, di Alvise Catajapiera, i quali poco operarono, e di loro eternamente tacerà la fama imparziale. Due luoghi per la ricchezza delle sculture resi chiarissimi presso i poco intelligenti dell' arte furono decorati con grandissimo dispendio in Venezia, e possono chiamarsi le due gallerie del pessimo gusto, che attestano anche in questa

città il passaggio che si fece dagli aurei ai tristissimi tempi. Sono questi la chiesa degli Scalzi, e la cappella del Rosario in SS. Giovanni e Paolo. L' ambizione delle ricchissime famiglie patrizie venuta a gara nella prima, e la pietà dei devoti avendo accumulato molte somme per la seconda, fornirono i mezzi per una serie numerosa d'opere di tutto tondo nella chiesa degli Scalzi, e pei bassi rilievi in quella dei Domenicani.

Cattive sculture della chiesa degli Scalzi.

Giovanni Marchiori.

Nella chiesa degli Scalzi Giovanni Marchiori di Canale d'Agordo, uno de' migliori artisti di quella età, scolpì le Sibille che veggonsi dintorno al presbiterio, e si riconosce facilmente il suo stile a lui affatto particolare, non pesante e non berninesco, ma anzi eccedente nella sveltezza e nell' esilità, tenendo presso che sempre le teste piccole, e trattando le pieghe con modi meno convenzionali d'ogni altro scultor di quei tempi: cosicchè vedesi in questo una saviezza maggiore che in ogni altro suo contemporaneo. Aveva egli eseguite anche nella chiesa di S. Rocco due passabili statue laterali alla porta grande, rappresentanti un Davidde e una S. Cecilia, e nella gran sala di quella confraternita i venti comparti in legno colla vita del Santo, cosicchè si riconosce a piena evidenza lo stile da cui non si dipartì costantemente. Vicino alla sagrestia della chiesa di S. Simone

e Giuda credette d'aver egli forse collocato il suo capo d'opera per la minutezza del lavoro e l'abilità dello scarpello, poichè vi pose in vicinanza il proprio ritratto: rappresenta questo basso rilievo, con figure quasi del tutto staccate alla maniera del Bambaja, la Probatica piscina. Due di queste Sibille che veggonsi agli Scalzi vengono da noi presentate alla Tavola XIII. Presentiamo nella medesima Tavola anche il molto sporgente rilievo di Giuseppe Toretto uno dei più accreditati scultori, capo di una famiglia d'artisti di questo nome, nel quale rappresentò su molte nubi di marmo sorrette da diversi angioli una Sacra Famiglia al naturale, opera elaboratissima, nella quale l'artista pose tutto se stesso, e se non fosse resa peggiore dai molti ornamenti e corone dorate che la deturpano, non sarebbe spregievole. È d'uopo di molta indulgenza però per il femore sinistro della Vergine, che non potendo presentarsi in iscorcio e di fronte, l'artefice pensò di piegarlo e di romperlo facendolo volgere dall'opposto lato in maniera, che senza frattura al fianco è impossibile che una figura giaccia in tal modo naturalmente.

Il resto delle copiosissime sculture di quella chiesa non attesta che profusione di tempo e di opera, ricchezza di materia, e splendore di mecenati che raccolsero pochissimo successo

dalle nobilissime loro intenzioni. Corto e goffo e con pesantissime estremità è il S. Giovan Batista scolpito da Marchiò Barthel; ma peggiore è la statua di S. Bastiano di Bernardo Faldoni luganese, che manca affatto di proporzioni e di stile, esagerandosi in quella tutti i difetti del secolo. Un certo Baldi, di cui non sappiamo più che il nome, scolpì la S. Teresa ferita dall'Angelo, facendo risovvenire quella del Bernini, colla differenza che quel chiaro e fatale ingegno lasciava travedere attraverso gli errori un lampo di genio e un certo brio nel tocco dello scarpello e una finitezza nelle estremità che invano si desidera e non si trova in questa opera secondaria. Ma chi vuol vedere quantunque può barbarie di stile, si arresti a sinistra sortendo di chiesa, ed osservi due angeli in parruccone a piedi dell'ultimo altare, e compianga la decadenza delle povere nostre arti.

Cappella del Rosario a' SS. Giovanni e Paolo.

Passando poi all'altro tempio ricchissimo di ogni sorte di preziosità, che può dirsi il Panteon delle arti veneziane, massimamente dopo transferitivi i gran monumenti di scultura e di pennello che erano in procinto di perire nelle diverse demolizioni di altre chiese della città, si osserverà singolarmente nella cappella del Rosario come tutto si conformava al gusto generale del secolo; poichè senza che v'abbiano

parte gl'insegnamenti parziali de' romani maestri, già si andava a poco a poco prendendo quell' andamento, e adottando quei principj generali, la cui diversità sfuggirebbe quasi a coloro che non sono versati in questo genere di studj. Vi si riconosce una minor affettazione; ma le scorrezioni, il pesante, il goffo, il trito, il cattivo modo di comporre a maniera di quadri dipinti, obliando le leggi dello scultore, non diversificano molto dagli errori delle altre scuole. E qui ci conviene andar deplorando pur troppo ciò che rimane ancora di volgar ignoranza, il dissipar la quale non può esser opera che della maggior diffusione dei buoni principj, poichè non accade che siano veduti i bassi rilievi di questa cappella senza che vengano profusi gli encomj i meno meritati ai loro autori. E ciò che deve maggiormente generar lo stupore si è, che l'altare riccamente inventato e adornato dalle statue di Girolamo Campagna e d' Alessandro Vittoria nel secolo precedente, presenta un contrapposto ben chiaro ed evidente fra i due stili di scultura. Ma pur troppo la minutezza degli intagli, i trafori, le parti isolate, la complicazione e la difficoltà dell'esecuzione sempre imposero all'occhio anche dei grandi, cui la nascita illustre non esime dalla fallacia dei giudizj volgari. Alla Tav. XIV noi presentiamo un pezzo di basso rilievo

di Giovanni Bonazza ove è rappresentato il Presepio. Non bisogna in tal caso risovvenirsi di questo soggetto trattato dal Rossellino, come abbiamo presentato nel volume quarto, Tavola XVI, nè rivolgere più l'occhio a' bei bassi rilievi o del Riccio, o della scala d' oro, o della loggetta del campanile di San Marco, o di que' tanti altri luoghi ove l' arte fece di se medesima una pompa tanto onorevole, poichè pei confronti ributtantissimo riesce ogni lavoro di questa cappella. Quattro furono questi Bonazza, e tutti lavorarono a' bassi rilievi della cappella del Rosario, Giovanni il padre, e i figli Tommaso, Antonio e Francesco. Luigi e Carlo Tagliapietra padre e figlio vi operarono egualmente, e Giuseppe Toretto e Giovan Maria Morlaiter fecero il rimanente. Singolare è il modo goffo con cui compose il Bonazza il soggetto da noi esposto, e più particolare è il tocco dello scarpello con cui cercò di trattare il marmo a bozze o colpi creduti magistrali, il che aumenta i dettagli, e moltiplica certi oscuri sparsi per tutta la composizione in una maniera singolare. Pose ogni cura negli abiti dei pastori, nelle pellicce, e in una certa rozzezza, non distinguendo ciò che deve dall' arte possibilmente nobilitarsi senza tradire il soggetto che prende di mira. Se si aggiunga a questi artisti, che abbiamo di passaggio enumerati,

Antonio Gai che trattò male i marmi, non meno che i bronzi, noi avremo percorsa colla possibile rapidità la storia delle arti veneziane nell'epoca più infelice. Al Gai si debbono alcune passabili statue, e le portelle in bronzo che chiudono la piccola loggia a' piedi della torre di S. Marco, lavoro che, meno la sua troppa complicazione la quale attesta il gusto del secolo, non è mal condotto.

Antonio Corradini.

Singolare è però il modo come scolpì un artista veneziano verso la metà del secolo scorso, il quale cadde in un genere d'affettazione tutto suo proprio e non corrispondente a quello che erasi riconosciuto nelle opere de' suoi predecessori. Questi fu Antonio Corradini, di cui abbiamo fatto cenno parlando delle sculture in Napoli alla cappella de' Sangri, e di cui in casa del marchese Manfrin in Venezia, ove stanno raccolti infiniti giojelli della pittura e altre rare e preziose curiosità, si fa osservare una statua di donna velata, il cui merito consiste nella meccanica imitazione del velo che ricuopre la sottoposta figura nel modo dell'altra più sopra descritta. Chi cerca la verità nella storia dell'arte è duopo sia cauto assai nel dar fede alle lodi dei contemporanei, i quali encomiano molto gli errori del loro secolo; e infatti Antonio Bale-

stra pittor veronese, (1) scrivendo nel 1717 al cav. Francesco Gaburi, loda grandemente questa statua del giovane Corradini come cosa *che ha fatto stupire tutta la città:* nella qual lettera si parla anche con grande elogio di Agostino Cornacchini pistojese, uno de' più tristi scultori che mai trattassero lo scarpello, e che, non per suo merito, ma per protezione del cardinale Fabbroni, riuscì ad ottenere il lavoro della statua equestre colossale di Carlo Magno in faccia a quella di Costantino scolpita dal Bernini, opera veramente indegna di stare sotto quel ricchissimo e magnifico portico di S. Pietro in Roma. Quanto sono preziose le lettere pittoriche che ci riuniscono una quantità di eccellenti notizie, altrettanto sono pericolose per chi non avendo veduto le opere degli autori nominati si riporta alla cieca a quelle citazioni senza aver mezzo di separare il grano dalla zizzania. Ma continuando a dire del Cor-

(1) Si avverte di non confondere Antonio Balestra con un mediocre scultore sanese di questo cognome e di quest' epoca per nome Pietro, che poco operò di chiaro in patria, che visse in Roma, e di cui in Dresda si vedono tre marmi, Meleagro e il Cignale, Amore e Venere, e un gruppo di 15 palmi rappresentante il Tempo che rapisce la Verità: allegoria contraria all' idea comunemente più ricevuta. Si vede un vecchio alato con una donna ignuda in braccio, che potrebbe forse esprimersi meglio pel ratto d' Orizia.

radini d' onde siamo partiti, egli poche altre opere scolpì per Venezia, e la massima parte delle sue sculture si vede nella galleria di Dresda composte e atteggiate con un genere di caricatura assai confacente alla moda d' allora, per le acconciature del capo e persino per la forma del panneggiare. Le sue statue sono atteggiate come ballerini di teatro, e fanno certi movimenti vezzosi che allontanano ogni idea di verità e d' illusione. È inesprimibile come quel modo di comporre fosse invalso allora in Venezia in ogni produzion di pennello e di scarpello, cercandosi una venustà convenzionale imitata moltissimo da quelle alterazioni che seguonsi nella società per le modificazioni e le bizzarrie del costume e della moda. I romani tennero maniere forzate con un brio e un genere di caricatura diverso dai veneziani. La cercarono quelli in un fantastico ideale, e la raggiunsero questi in una creduta imitazione del naturale. Il Tempo che scuopre la Verità, Arianna e Bacco, Apollo e Marsia, Diana ed Endimione, Zefiro e Flora, due gruppi di Dejanira col Centauro, la Verità e la Scultura, oltre diversi gran vasi ornati di bassi rilievi sullo stile delle composizioni di le Pautre, sono le principali opere che in grandi proporzioni il Corradini primo scultore di Carlo VI scolpì per la citata corte, e che vennero prodotte.

nella grand' opera altrove da noi indicata, col soccorso del bulino in vasta dimensione, e bastante per non lasciar dubitare che non siano verosimili tutti i difetti e le stravaganze di questo, quanto arditissimo e abilissimo lavoratore del marmo, altrettanto infelice nei concetti e nella composizione de' suoi gruppi; il quale, dopo aver fatti diversi lavori in Napoli nella citata cappella, morì nel 1752 in casa del principe de Sangro. Le molte occasioni di lavoro in Venezia da noi più sopra indicate non produssero opere che resister possano a nessun confronto con quelle delle epoche anteriori; e la diffusione del gusto cattivo, nata e propagata lentamente per tutta l'Europa, non potè essere momentanea, giacchè fu preparata e sostenuta da troppe cause, e fatalmente si vide prender radice per un'epoca assai lunga; poichè conviene confessare che delle epoche di cui abbiamo preso a trattare, la più lunga è questa dei delirj dell' arte, potendo così più giustamente che in ogni altro modo chiamarsi l' operare di questa età.

Agostino Fasolato.

Fu fatalmente spinto l' amore del maraviglioso nel meccanismo dell' arte; e fu appunto nella metà del secolo che si videro in Padova alcuni gruppi stravagantissimi, e d' una portentosa esecuzione in marmo che appena in legno ardirebbersi eseguire da espertissimo intaglia-

tore. Uno di questi gruppi si conserva in casa Papafava rappresentante la caduta degli Angeli, composto di sessanta figure intiere di nudi alti circa un piede, i quali formano come una piccola piramide, in cui per ogni verso sono intrecciate gambe, braccia, corpi, e quasi non si può capire con quali ingegnosi e ricurvi ferri si giungesse per ogni verso dallo scultore a traforare e condurre quel marmo, non trascurando le più piccole estremità di quella numerosa famiglia d'angeli e di demonj: lavoro ammirabile, e nel quale, qualunque artista di vaglia fissi lo sguardo, vi trova una scuola di meccanismi straordinaria e da non confondere col poco conto che deve farsi del concetto e della composizione. L'imparzialità e la giustezza, con cui l'occhio di Canova osservava questi lavori, sempre distinse il pregio sommo del loro artificio, senza far caso di quanto veniva dal buon senso proscritto. Il balì di Malta Trento fece fare quest' opera ad Agostino Fasolato, il quale si sa averne composte altre due del medesimo genere, una di sole sei figure alquanto più grandi rappresentante il ratto delle Sabine che vedesi in casa Maldura in Padova, e l'altra di commissione del succitato balì Trento, che ne voleva far dono al Gran Maestro di Malta; ma non si sa ove sia finito, essendo stato predato dai barbereschi il bastimento su cui ven-

ne trasportato; e a vero dire non poteva trovarsi su quella nave un lavoro più a portata del gusto di quei pirati, che lo avrebbero preferito sicuramente a qualunque greca statua fosse caduta in loro potere, come fede ne fanno tutti i lavori che veggiamo minutissimi e difficilissimi sulle loro armi e i loro utensili (1).

Andrea Brustolon.

Crediamo esser qui luogo a celebrare le opere e il nome di Andrea Brustolòn nativo di Zoldo nel territorio di Belluno, nato sul finire del XVII secolo, e morto nel 1732 sessagenario, il quale in un' epoca, ove lo stile ed il gusto erano, come ognuno sa, molto corrotti, sè non andò esente dal manierato, si attenne però molto al naturale, e parve aver scelto fra' suoi modelli nell' arte il Fiammingo, le cui opere vide e molto ammirò in Roma. Se costui, invece che trattare la creta ed il legno, avesse trattato il marmo e i metalli, avrebbe sostenuto l'onore dell' età sua a fronte di una folla di cattivi

(1) Giova qui l' indicare che in questo capitolo non abbiamo posto una scrupolosa osservanza nell' omettere di trattare di alcune opere le quali appartengono al secolo XVIII, perchè l' epoca del seicento portò fino oltre la metà del settecento lo stesso carattere, e ci siamo così rapprossimati maggiormente all' ultimo periodo che abbiamo preso per meta delle nostre osservazioni: della qual cosa ci sapranno grado i lettori trovando presso che esaurite le ricerche sulle sculture dell' epoca intera del nuovo decadimento di quest' arte, la quale fu di una durata fatalmente assai lunga.

manieristi in mezzo ai quali viveva. Fu molto espressivo ne' suoi concetti, e serbò un' eleganza e una dolcezza non comune, mentre tutti tendevano al farraginoso, o veramente a carpire i suffragi col merito delle difficoltà superate: intendiamo sempre delle difficoltà di meccanismo nell' arte.

La bravura somma ch' egli pose nell' intagliare il legno con una mollezza sorprendente lo condusse ad operare in tali cose che facilmente perir dovevano, come in ornamenti di specchi, e in sedie per nobili e ricchi appartamenti, le quali decorate con ogni maniera di fogliami e figure ed animali, infelicemente servendo all' uso, per la multiplicità delle projezioni furono distrutte, o perirono con tutte le singolari mobiglie di quell' età, sebbene ne rimangano abbastanza per attestare coll' abilità dell' artefice la bizzarria del secolo.

Ma le opere che di questo valent' uomo rimangono in alcune chiese di Belluno, ove ci recammo espressamente per ammirarvi un così fertile ingegno, meritano di essere celebrate e di conservarsi alla posterità, assai più che i marmi di quest' epoca. Non parleremo di diversi Crocifissi assai ben condotti e studiati che scolpì di grandezza naturale, nè di alcune buone figure più grandi del vero eseguite di tutto rilievo che possono di lui vedersi in patria; ma

negli ultimi anni del viver suo scolpì due gran pale che ora veggonsi in Belluno nella chiesa di S. Pietro, l'una rappresentante S. Francesco Saverio di grandezza poco minore del vero sdrajato sopra alcune pelli in una capanna sdruscita presso il mare, sul punto di esalare l'ultimo respiro. Nella parte superiore rimpetto a lui è collocato S. Giuseppe con un coro di angioletti confortatori, e più alto la Vergine e il Bambino cinti dalla più graziosa gloria angelica che dir si possa. L'altra pala rappresenta un Gesù moriente in Croce, e la Vergine, S. Giovanni, e le pie donne: in mezzo sta genuflessa la Maddalena cogli occhi al cielo, e colle mani incrociate sul petto. Un drappello di angioletti sembra raccoglier d'intorno alla Croce lo spirito del Signore, mentre alcun altro sta piangente sugli strumenti della passione. Nè è da credersi esagerazione il nostro estendersi sulla convenevolezza dell'espressione in queste figure, sul buon disegno delle teste e delle estremità, sul buon piegare dei panni, e sopra tutto sulla morbidezza e le mosse dei putti poichè superano quant'altro mai fu fatto in questa parte d'Italia da'contemporanei. Fu compiuto il primo di questi lavori nel 1727, il secondo nel 1729.

Queste ed altre buone notizie intorno ad un tale artefice ci procurò il coltissimo conte Fran-

cesco Miari che le raccolse dal conte Antonio Agosti bellunese amatore passionatissimo delle buone arti, e indagator solertissimo delle patrie glorie; le quali notizie non possiamo recar per esteso, e ottime diverrebbero per un estensore delle memorie biografiche degli artisti di quell'età, essendo stato fraudato da troppo ingrato silenzio finora un sì bel nome, e un così distinto operare.

Scultori Lombardi.

In Lombardia non ebbero le nostre arti più quasi alcun movimento che le portasse a grandiosi successi. La sola fabbrica del duomo andò lentamente avanzando con statue e gruppi e bassi rilievi intorno alle porte principali; ma non furono opere tali da levar grido, e stettero in quella mediocrità che bastava a tenere in vita la scuola che aveva sino allora forniti gli artefici a quell'immenso edificio, quasi passando di padre in figlio, e di maestro in scolare il diritto di continuarvi i lavori in quella forma che abbiamo indicato allorquando si parlò dell'edificazione del tempio nel secondo volume lib. II cap. VI; e siccome se fuvvi qualche buon scultor milanese, che fuori di patria salisse in fama nel secolo XVI, (come Guglielmo della Porta) non pose mano nelle sculture di quella cattedrale, così anche nel XVII secolo Camillo Rusconi milanese, salito nella professione a grado distinto, non fu richiesto,

o non degnò di trattare lo scarpello in quelle opere di sola esterna decorazione.

Gasparo il più vecchio dei due Vismarra scolpì in basso rilievo sulla porta di mezzo la formazione di Eva dalla costa di Adamo; Carlo Biffi la regina Ester su d' una porta laterale; Pietro Lasagni fece le sculture di Sisara e Joele, e il suddetto Vismarra quelle di Giuditta e di Saba. Sui gran pilastroni poi Giacobbe che beve al fonte fu scolpito dal Lasagni, e Dionigi Bussola scolpì l' Elia e la madre di Sansone: il giovine Giuseppe Vismarra fece il sacrificio di Abramo, e li gran termini che stanno addossati a' pilastroni furono del Lasagna, del Bussola, di Carlo Buono, e del Prevosto. Citansi oltre questi artefici fra li contemporanei al servizio di quella fabbrica anche Carlo Simonetta, Antonio Albertini, Giovan Batista Volpini, ma tutti presi in complesso riguardano più la storia di quella basilica che la storia dell' arte.

Gli architetti che edificarono i migliori ultimi edificj di quella ricca città profusero grandemente in colonne, per cui atrj e cortili si resero della massima magnificenza, e pochissimo restò a fare agli scultori. Fabio Mangoni sfoggiò nei superbi loggiati interni del collegio Elvetico, il Meda nel bellissimo cortile del Seminario, e il Piermarini nella fabbrica de' Gesuiti, ora detta di Brera, nell' arcivescovado, e nel

palazzo di corte, la cui sala maggiore interna è della prima bellezza nelle sue proporzioni; mentre poi l' esterno dell' edificio non si sa se per miseria di chi dispose, o di chi inventò, annuncia una povertà monotona e disconveniente a qualunque facciata anche di privato edificio.

Gli altri paesi di Lombardia non diedero alle arti grandi occasioni e artefici di rinomanza; ma sempre anche nelle opere di povera materia, come negli intagli in legno, si seguì il gusto dominante, e si trovò il pregio ove precisamente stava il difetto. Il diligentissimo abate Antonio Dragoni ci trascrisse un passo della cronaca manoscritta di Giuseppe Bressano che si estende sulle antichità e sui monumenti cremonesi, ove è detto in proposito di *Giovan Batista Vianino*, uno dei buoni intagliatori in legno di quest'epoca, « attese all'arte della scul-
« tura dove pose ogni suo ingegno, che pe-
« rò divenne uomo molto eccellente, come dal-
« le opere sue chiaro si può vedere, fra le qua-
« li si annoverano il bellissimo ornamento del
« Cristo risorgente accanto alla chiesa di S.
« Luca, li cui intagli sono molto eccellenti,
« siccome l'ornamento intero dell' organo di
« detto S. Luca, quale per la bontà del lavoro
« e per la bellezza e finitezza dell' intaglio non
« si è mai posto a oro, massime le due statue

« che vi sono, l'una di Davidde e l'altra di S.
« Cecilia, che sono così ben scolpite che pajo-
« no vive: siccome le tre statue che rappre-
« sentano il presepio di nostro Signore, *avendo*
« *lo scarpello imitato così bene il pennello di*
« *Bernardino Campi che è in san Michele, co-*
« *sicchè pajon la pittura e le statue fatte dal-*
« *la stessa mano*. » Ed ecco come anche gli scrittori contemporanei attestano senza avvedersene una delle sorgenti vere, per cui l'arte dello scarpello fu obbligata a decader maggiormente, invadendo il campo dell'altra; e trattando le imitazioni della natura alla foggia che a' pittori è prescritto. Di molti altri scultori di intaglio si conservano memorie in queste cronache, come di Francesco Pescaroli, di Bartolommeo Grifino, di Giulio Sacchi ec. ma sono utili ai patrj fasti d'un paese in particolare, e debolmente influiscono nel quadro generale della storia dell'arte.

Scultura e Architettura in Piemonte.

Fra tutti gli architetti e scultori italiani di questa fatalissima epoca, non vi fu nessuno che tant' oltre portasse le stravaganze e i vaneggiamenti del frate teatino Guarino Guarini modanese, che infestò la città di Torino colle sue pessime invenzioni, attentando apertamente a quella semplicità regolare che forma la maggiore eleganza di quelle strade e di quegli edificj. Forse che prese in odio le linee rette dal

vedere la troppa mancanza di varietà, per cui in Torino la visuale non incontra mai alcuna interruzione; e a forza di concavità e di convessità condusse i molti edificj che ivi sorsero di sua mano. Graziosamente e con molta ragione scherza il Milizia in proposito del modo di ornare le fabbriche del Guarini. Enumera i monumenti del suo stranissimo e miserabile ingegno, e manda tutti coloro che avessero voglia di applaudirli *all' ospitale dei pazzarelli*. Ma acciò sia ben noto a tutti quelli che avessero la disgrazia di non conoscere le opere di questo frate (ben dissimile da' bravi frati a' quali nel risorgimento dell' arte abbiamo reso sì dovuta giustizia) fu pubblicata una sua opera postuma intitolata *Architettura Civile*, ove ognuno può conoscere se il nostro giudizio sia sincero e imparziale. Basti il dire che le fabbriche posteriormente edificate in Torino al cominciare del secolo scorso dall' abate D. Filippo Ivara messinese, quantunque d' uno stile assai guasto, nondimeno pel confronto di quelle del Guarini, sembrano palladiane, e non mancano anche quelle di centinature, risalti, cartocci, frontoni spezzati, ordini l' un sopra l' altro nelle facciate delle chiese; ma vi resta almeno una certa magnificenza nelle proporzioni, una grandiosità nelle piante, un buon effetto nelle masse totali che, se non trova in-

dulgenza pei vizj del secolo nei quali era ben radicato, nonostante non manca di qualche buona architettonica prerogativa.

Scultori Genovesi.

Non fu povera d' ingegni nazionali dedicati alle arti la città di Genova, ma oltre all' avere alcuni buoni pennelli, e pochi non volgari artefici di scarpello, per maggiormente abbellirsi si rivolse a' migliori fra gli scultori esteri che in ogni età accorsero a decorarvi le chiese e i palazzi superbi che adornano la principale delle sue regie strade. Rubens pubblicò un gran volume, ove furono riuniti questi sontuosi palazzi, opera de' più distinti architetti, nei quali tutte le arti concorsero a sfoggiarvi il lusso il più elegante. Gli scultori Filippo e Domenico Parodi, e i fratelli Bernardo e Francesco Schiaffino derivarono dalla scuola del Bernino in Roma i modi proprj del secolo, e non cedettero in ogni maniera di scultura o d'intaglio agli altri artefici che andavano per tutta l'Italia lavorando. Era già reso estremamente difficile che potesse in un qualche angolo rifugiarsi e restare incorrotto il gusto di queste arti, e molto più era ciò impossibile in Genova, ove non essendo una scuola di gran rinomanza, prendeva dalle altre ogni norma, sia mandando fuori a studiare i migliori ingegni, sia attirando a se, come abbiam visto nelle antiche epoche, Matteo Cividali da Lucca, il Montorsoli, e Silvio Co-

Filippo e Domenico Parodi.

sini da Firenze, Guglielmo e Giacomo della Porta da Milano, Alfonso Lombardo da Ferrara; poi nelle successive Giovan Bologna, il Francavilla, e infine il Valsoldo, l' Algardi, il Soldani, e Puget, che lasciò più memorie e lavori di se in Genova che in tutta la Francia. Giunse però a grido di tal fama il merito dello scultor genovese Filippo Parodi, che venne chiamato a Venezia e a Padova per scolpirvi due gran monumenti verso la fine del secolo XVII, i quali diedero in queste città un' idea più chiara dei modi del Bernino, da cui egli aveva imparato. Morto il patriarca Morosini nel 1678, venne chiamato da quella nobilissima e ricchissima famiglia per innalzarvi il monumento nella chiesa de' Tolentini. Questo è uno dei monumenti più singolari che si veda in Venezia; poichè riunisce il marmo e lo stucco in una maniera affatto disaggradevole e disarmonica quanto è mai esprimibile, e si estende in un ristretto spazio con projezioni meschine su d'una lunghissima superficie dal pavimento alla sommità della chiesa. Sovra d'un gran basamento è posta l'urna sepolcrale sulla quale è sdrajato il patriarca, ma non come solevasi nei tempi migliori, ponendo l'immagine del defunto in atteggiamento dell' eterno sonno, ovvero genuflessa, ma qui vedesi pregare adagiata sull'urna. Una figura del Tempo sta incatenata ai

piedi del monumento, e le anella della catena cadendo su d'un oriolo a polvere tenuto da un putto ne hanno rotto il cristallo, il cui pezzo infranto è scolpito con puerile esattezza in vicinanza rovesciato sulle modinature del basamento. Le ali del Tempo si ripiegano dietro di lui come se non avessero ossa, e le piume sono di quel genere ornamentale che abbiamo altre volte biasimato. Il nudo del Tempo è poi trattato con un curioso disprezzo di scarpello, per cui alcuni muscoli sembrano contusi, e compressi in una singolar maniera, nè può vedersi niente di più manierato che quelle deformi estremità. Stanno lateralmente due figure, l'una delle quali rappresenta la Carità che allatta un bambino, condotta sul gusto di quelle che in simili monumenti il Bernino aveva già scolpite in S. Pietro; l'altra rappresenta la Fama tenente un piede su d'un globo, e scrivendo i fasti dell'augusto prelato. I panneggiamenti di queste figure sono, quanto esprimer si può, lontani da una passabile imitazione del naturale, e generalmente vi si riconosce un vero allievo del Bernino abbandonato a se solo. Tutto questo è scolpito in bel marmo statuario che stacca sopra un crudo fondo di stucchi bianchi rappresentanti un gran padiglione a fregj dorati con una gloria d'angeli che recano in cielo le insegne vescovili; ma i più gran-

di sono occupati (non già a recarvi l'anima che si crederebbe simboleggiata, poichè pare che muova ad inçontrarla dalle porte del cielo l'Eterno Padre in più stiacciato e lontano rilievo) ma bensì l'oggetto principale di questa superior parte, il quale è lo stemma gentilizio della famiglia, sollevato da grandiosi angioloni verso la gloria celeste. È singolare l'angustia del luogo ove fu situato il monumento che si volle grandioso, piuttosto che inventarne uno adatto a quello spazio: e siccome è certissimo che lo scultore ha dovuto adattarsi alle prescrizioni che talvolta si danno agli artisti da chi, accostumato a dominare sugli inferiori per la sola ragione del gradó o della fortuna, intende anche di dominar sulle arti, poichè ne paga i cultori; così sembra che Filippo Parodi prendesse il partito di giustificare la stravaganza di quella distribuzione, ponendo un cartello in mano a un fanciullo con questa iscrizione. IN ARCTUM NE DICAS NIMIS COACTAM TANTI HIERARCÆ MAJESTATEM, IPSE ADHUC VIVENS TALEM MORTALITATI SUÆ STATUIT LOCUM. E siccome le stravaganze alle volte vanno riunite, osservasi con mostruoso effetto, che l' arcata del tempio interna, che forma la cappella maggiore dal lato di questo monumento, è sostenuta da due pilastri di marmo nero, incrostati così per rinchiudere nell' intercolunnio il descritto

monumento, e dall'altro lato veggonsi sottoposti alla medesima arcata due bianchi pilastri di nudo muro.

Oggetto di questa un po' troppo dettagliata descrizione d'un simile monumento è stato il dimostrare come le arti in ogni tempo furono assoggettate a vincoli che ne compressero l'andamento; e poi abbiamo anche creduto di rimarcare con qualche critica riflessione una serie di sbagli occorsi nelle vite degli artisti genovesi scritte dal Soprani e accresciute dal Ratti, e i successivi errori commessi da quelli, che copiandosi l'un l'altro senza confronti ed esami anche in epoche vicine a' nostri giorni, sono infedeli nelle loro riferte, e inducono in errore chi cerchi di venire in chiaro di simili verità.

Scrissero i biografi, errando, che il Parodi scolpì il monumento del *doge Francesco Morosini*; che stette diversi anni in Venezia per questo oggetto, e che ne ricevette dalla patrizia famiglia grandi e nobili ricompense; ma se i lettori delle vite avessero un poco meglio osservato, che tanto il patriarca quanto il doge ebbero lo stesso nome, avrebbero riconosciuto gli errori dei primi senza imbarazzare la storia riconfermandoli; poichè non è da supporsi che questo artefice venisse da Genova a Venezia, vi dimorasse diversi anni, e fosse stato rimune-

rato generosamente per poi non scolpire in onore di questo doge che una lapide con miseri ornamenti di bronzo, come vedesi nel suo sepolcro posto in mezzo al pavimento della chiesa di S. Stefano, la quale non ha che fare col monumento di cui abbiamo parlato, e che nessuno degli illustratori di Venezia si è dato cura di citare e descrivere (1).

(1) Per errore è detto che Filippo Parodi scolpisse il monumento al doge Francesco Morosini che morì nel 1694; e questi moderni errori imbarazzano non tanto la storia delle arti che quella delle famiglie. Nacque lo sbaglio dal riscontrarsi nella vita di questo scultore, esposta dal Ratti nelle aggiunte al Soprani, *che in Venezia li signori Morosini lo richiesero per erigere colà un deposito entro la chiesa di San Stefano al doge Francesco di quell' inclita famiglia, intorno alla qual' opera lavorò il Parodi alcuni anni, e compiuta che fu ne ricevette onori e ricompense assai considerabili*.

Primieramente non esiste di quella famiglia alcun deposito di marmi nella citata chiesa, e soltanto una lapide con cattivi ornati di bronzo in mezzo al pavimento della navata maggiore, opera di pochi mesi per non dirla di poche settimane, la quale porta l' iscrizione *Francisci Mauroceni Peloponesiaci Venetiarum Principis ossa* 1694, in numeri arabi. E si noti, che maggior confusione deriva dallo sbaglio accaduto nella stampa della nuova Guida di Venezia, la quale fa risalire la data dell' iscrizione al 1634 cioè in tempo che Filippo Parodi era fanciullo di quattro anni, e fanciullo egualmente era Francesco Morosini.

Il citato scultore, dopo essersi trattenuto a Venezia diversi anni per il deposito Morosini, si sa positivamente che passò a Padova, chiamatovi da' Benedettini a scolpirvi il gruppo della deposizione di Croce nel 1689, come risulta

Dall' uno all' altro estremo abbiam veduto l' Italia partecipe degli stessi modi provenienti dallo strano gusto d'innovazione che corruppe tutte le arti d' imitazione, non potendosi mai

da documenti riconosciuti dal Brandolese, e posseduti dal chiarissimo e benemerito cavaliere de Lazzara; e dopo aver compita quest' opera, unitamente a molte altre, ritornato a Genova, vi condusse avanti di morire moltissimi lavori, non essendo mancato a' vivi che nel 1702. Se dunque il Parodi stette a Venezia parecchi anni avanti la sua andata a Padova, non potè mai aver scolpito il monumento al doge Morosini che era ancor vivo, anzi mentre lo scultore lavorava in Venezia non era eletto doge.

Dalle quali cose a piena evidenza si riconosce, come lo sbaglio originario sia nato dall' avere anche il patriarca Morosini (che morì nel 1678) lo stesso nome di Francesco. L' inesatto estensor delle vite dei pittori in luogo di dire il *patriarca Giovan Francesco* disse il *doge Francesco*, e di qui nacque tutto l' errore; e invano il curioso delle venete antichità va cercando in S. Stefano, colle guide della città alla mano, il monumento del Parodi, che deve rintracciare nella chiesa dei Tolentini, ove realmente è situato quello del patriarca fattovi dal lodato scultore e da noi descritto.

Ed ecco come in tal modo può combinarsi per i periodi del tempo, che dopo la morte di questo Prelato accaduta nel 1678 si potesse chiamare da Genova il Parodi, potesse egli condurre quell' opera grandiosa, si trattenesse diversi anni (come sta espresso) in Venezia, e passato in Padova vi facesse, oltre il citato gruppo di varie figure maggiori del naturale, compiuto nel 1689, anche molte altre sculture, occupando appunto il giro di undici anni indispensabili per condurre opere di tanta mole. Poichè, dopo la deposizione, scolpì anche in S. Antonio il monumento del conte Orazio Secchi, che per la composizione e lo stile ricorda moltissimo quello di Venezia, e si vede

innovar la natura. La scuola che più dominò sovra le altre fu quella ove si apersero maggiori occasioni, e conseguentemente pel numero maggiore d' artisti e di modelli potè diffondersi più facilmente per tutta l'Italia. Signoreggiata da un genio superiore e influente, com' era il Bernini, ricevette da quello un carattere che si mantenne in tutti gli allievi; carattere bizzarro e fantastico che era dipendente da un genere d' ideale suo proprio e convenzionale. A differenza delle scuole degli scultori veneti, che abbiam veduto seguire piuttosto le bizzarrie delle costumanze, e aver di mira bensì un raffinamento e un' affettazione, ma diversamente diretta: la qual cosa è più consentanea a' principj generali di tutte le arti d' imitazione ne' paesi veneziani, ove gli artisti più strettamente si attennero, e per più lungo tempo al semplice e al naturale, trasportando talvolta persino l'imitazione della natura e delle costumanze che avevan sott' occhio, senza alcuna scelta e senza modificazioni, a farne modello per le opere dell' arte, e così producendo inescusabili anacronismi co' tempi della remota antica storia, i cui soggetti indistintamente scolpivano; del che s' accusano tanto sovente in ispecie i pittori.

alle stampe mediante il cattivo bulino del Ramazzotti, opera compiuta nel 1666.

CAPITOLO QUINTO

SCULTURA IN FRANCIA.

Epoca di Maria de Medici.

Gran torto avrebbe lo storico delle arti ove non riconoscesse nelle principesse della casa Medici un merito distinto per quell'aureo gusto che cercarono introdurre dall'Italia e diffondere per tutta la Francia. Anche Maria de Medici non contribuì meno di Caterina a questo oggetto. *Le palais d'Orléans, le plus beau morceau d'architecture que possède la capitale est son ouvrage* (1). Il solo pennello che per la forza e il succo del colorito potesse rivaleggiare colle scuole italiane, Rubens, fu da lei chiamato, e dopo l'immensità dei lavori da lui eseguiti si vide ricolmo de' suoi benefizj. Nell'epoca di questa reggenza può dirsi intro-

(1) Mehegan. *Considérations sur les révolutions des arts*. Questo è il palazzo detto il *Luxembourg*.

dotta la vera ordinanza negli edificj, la finezza nelle opere di pittura e la delicatezza forse anche eccessiva in quelle dello scarpello; talchè la Francia riconoscente a lei deve gran parte della cultura di queste tre arti. Misera principessa. che dopo di aver animato lo splendore d'ogni liberal disciplina, debole per se stessa, finì coll' essere vittima del più ingrato e crudele ministro, e dell' indegno successore di Enrico IV, che ebbe la viltà di relegare una madre nella miseria più orribile! Un epitaffio a Luigi XIII, che si attribuisce da alcuni a Pietro Corneille, benchè a noi non sembri, segna il carattere della prima metà di questo secolo in Francia, e l' indole di questo povero monarca (1).

(1) Sous ce marbre repose un monarque françois,
Que ne sauroit l'envie accuser d' aucun vice:
Il fut et le plus juste et le meilleur des Rois:
Son règne fut pourtant celui de l' injustice.
Sage en tout, il ne fit jamais qu' un mauvais choix,
Dont long tems nous et lui portâmes le supplice:
L'orgueil, l' ambition, l' intérêt, l' avarice,
Revêtus de son nom, nous donnerent des lois.
Vainqueur de toutes parts, esclave dans sa cour;
Son tyran, et le nôtre à peine sort du jour,
Que dans la tombe même il le force à le suivre.
Jamais pareils malheurs furent-ils entendus!
Après trente trois ans sur le trône perdus,
Commençant de régner, il a cessé de vivre!
Le Noir, *Musée des monumens françois* Vol. V pag. 12.

Secolo di LuigiXIV

A questo regno che non saprem se chiamarlo di Luigi XIII o del cardinale di Richelieu, in cui durante il corso di trentatrè anni l' attività e il raggiro d' un ministro ambizioso e violento non ebbe altra mira che d' umiliare i grandi, estirpare gli ugonotti, e attenuare la potenza dell' Austria, senza rivolger lo sguardo mai alla prosperità nazionale, successe l' età più brillante per la gloria di Francia. Con una rapidità incomparabile nel 1663 il gran Luigi instituì l' accademia delle iscrizioni e belle lettere; nel 1664 quella di pittura e scultura, nel 1665 la famosa manifattura dei *Gobelins* che ricordò all' Europa le attaliche tappezzerie, nel 1666 fu instituita l' accademia delle scienze, nel 1667 fu ordinata in Parigi la costruzione d' un osservatorio per perfezionarvi lo studio dell' astronomia, nel 1669 fu stabilita in Arles un' accademia sul modello dell' accademia francese, e nel 1671 fu eretta da Mansard la casa degl' invalidi, uno de' più begli edificj di tutta la Francia, e fu instituita l' accademia dell' architettura. In minor numero d' anni non furono mai fondate altrettante nobili instituzioni, che resero sacro ed eterno il nome del principe non meno che quello del mecenate, che pose la sua gloria nella prosperità della nazione. La posterità non saprà mai disgiungere i nomi di Luigi XIV e di Colbert, che si propose di far rivive-

re il regno di Francesco I e il bel secolo medicoo, e raddoppiò ogni sforzo con larghezza di mezzi e costanza di protezione, Ma pur troppo ciò che basta a sviluppare i bei germi dell'umano ingegno non basta sempre a formare gli artisti. Non furono secondati i voti del mecenate da quei risultamenti che avrebbero meritato le sue intenzioni, e i progressi delle arti non andarono del pari con quelli delle lettere, le quali produssero le opere più classiche che ornassero soprattutto il parnaso francese.

Ricercatezza nelle Arti.

La ricchezza, il fasto, l'ambizione indussero una certa gara di lussureggiare nei lavori, e una smania nella pompa degli ornamenti, che risentì la Francia tutta per i funesti effetti del lusso e della magnificenza, rivolta piuttosto a corrompere che a perfezionare le arti. La severità dello stile cominciò a spiacere, e l'affollamento straordinario dei lavori addusse quel modo fatale di pratiche e di convenzioni, che in mezzo all'affluenza delle opere e agli sforzi d'ogni nobile protezione, doveva accelerare la decadenza delle arti.

Tirannia nelle Arti di Carlo le Brun.

Abbiamo veduto come la scultura in Italia fosse dominata da un ingegno tiranno, che impadronitosi di tutte le occasioni di lavorare, aveva fatto di quasi tutti gli artisti, che accorrevano a Roma per aver pane, altrettanti seguaci del suo stile, idolatrato per moda e per

fatalità delle arti. Ma in Francia, in luogo che quest'arte primaria traesse al suo carro avvinti i figli della sua stessa famiglia, successe che tutti gli artisti, fattisi mercenarii, piegarono la fronte dinanzi un pittore divenuto l'idolo e l'arbitro del re. Carlo le Brun, che per la sua facilità di comporre (benchè al disotto di Pietro da Cortona e di Luca Giordano) imponeva, solleticava, adulava il gusto della corte (e sarebbe oggi dimenticato dalla giusta posterità, se il bulino di Audran non avesse segnata l'immortalità del suo nome), Carlo le Brun primo pittore di corte, dispensator di lavori e di protezione, vide d'intorno a se tutti gli artisti del suo tempo cangiati in cortigiani, abbassati a sacrificare il loro genio e i loro mezzi, degnando persino imitare servilmente collo scarpello i disegni tracciati dalla sua matita. Quella libertà, che nelle arti è l'anima delle più insigni produzioni, è anche la guida men dubbia delle stesse alla lor perfezione; ma i poveri artisti del seicento, quasi dovunque avviliti e oscurati, non ebber luce che dall'altrui splendore, cosicchè le lor produzioni uniformi sembrano piuttosto formate in una fabbrica di statue, che escite dal libero genio creatore di varj scultori. Come a Roma si videro le numerosissime opere degli allievi del Bernino, si videro così in Francia quelle dei seguaci di le Brun. Ba-

sta affacciarsi nella sala dei monumenti del secolo XVII *aux Augustins,* per riconoscervi una monotona e ingrata fisonomia che segna il più grande avvilimento dell'arte.

Questo colpo fatale a' nostri studj era stato già predisposto da uno de' più famosi corruttori del gusto. La facilità e i modi affatto di convenzione, senza consultare nè la natura nè l'antico introdotti da Simone Vovet, dovevano necessariamente condurre a questo risultamento, giacchè i soli che avrebbero potuto impedirlo, *le Sueur e Poussin*, l' uno per l' immatura morte, e l' altro per essere stato dalle cabale respinto in Italia, ove sempre poi visse e operò, non ottennero il menomo influsso sulle arti francesi. (1)

(1) Le lettere del Pussino scritte da Parigi in quel poco tempo che vi dimorò al commendatore del Pozzo in Italia nel 1642 danno a divedere come vi fosse per cabala e gelosia mal ricevuto, e come i ministri non seppero valersi dell' opportunità del suo soggiorno in quella capitale per fissarvelo, e per indurre una felice rivoluzione nelle arti francesi. *Gli impieghi,* dic' egli, *che mi danno non sono tanto degni che io non li potessi lasciare per attendere a fare nuovi disegni di panni arazzi, se però avessero il pensiero a cose nobili; ma a dire il vero, non v' è cosa qui che meriti starci troppo.* E altrove: *La facilità che questi signori hanno trovato in me è causa che non ho tempo nè per soddisfare a me, nè per servire ad un padrone od amico, essendo impiegato di continuo a bagattelle, cioè a disegni de' frontespizj di libri, o disegni per ornamenti de' gabinetti, cammini, coperchj de' libri ed altre frascherie. Così co-*

Accade spesso che la direzione che ricevono alcuni studj, quantunque mossa dalle migliori intenzioni di chi governa, o da mecenati che proteggono le arti, non ottiene in alcuna maniera il suo scopo. Pur troppo convien confessarlo, le accademie instituite per formare gli allievi, e dirette all' ottimo fine di far progredire le arti, operarono spesso l'effetto contrario. Spiace a noi di dover estendere qualche ricerca intorno queste verità, che apparentemente sono in contradizione coll' instituto medesimo affidato alla nostra presidenza; ma i lèttori opportunamente troveranno in questo luogo l'ingenua esposizione di liberi pensieri indipendenti da qualunque fascino potesse eccitare l'universale aggradimento per le cure che ci tengono occupati in questo genere di stabilimenti; e non era proprio di questa nostra fatica il trascorrere interamente le epoche dell' arte, senza soffermarci alquanto in questo argomento.

Utilità dell' accademie di belle arti esaminata.

Due sono le direzioni utilissime per le quali l' istituzione delle accademie può operare gli effetti più salutari. La prima è quella di for-

storo alle volte mi propongono cose grandi; ma belle parole, e cattivi fatti ingannano savj e matti. Dicono che mi posso ricreare in queste cose, a fin di pagarmene con questo dire, non essendomi queste fatiche, che sono lunghe e penose, contate a niente.

mar degli allievi, mettendo a prova col soccorso d' insegnamenti gratuiti gl' ingegni di teneri giovanetti che senza alcuna direzione o sussidio potrebbero restare inoperosi e ignorati a loro medesimi per difetto d' eccitamento e di mezzi; l' altra è quella di ricondurre le arti deviate e corrotte alla severità dei buoni principj per una via più breve, schierando i gran modelli degli aurei secoli antichi e moderni dinanzi agli occhj dei giovani, e togliendoli dalle prave direzioni de' loro infelici predecessori. La prima è propria di tutti i tempi; la seconda specialmente parve utilissima nell' età in cui scriviamo.

Ma in ognuno di questi casi succede assai facilmente, che i mezzi destinati a sviluppar maggiormente il talento degli artisti, servono anzi a imbrigliare servilmente e circoscrivere il loro genio. Ne vien da questo un gusto parziale e quasi indigeno d' una scuola, una maniera accademica e convenzionale, una specie di linguaggio proprio d' un paese, d' un' età, che imprime una trista e monotona fisonomia in tutte le opere, ancorchè il direttore esser possa un uomo dotato di qualche merito; che se poi chi la presiede ha un gusto falso, uno stile arido o manierato, succede che gli allievi, soggiogati dall' imitazione o dalla brama di ricever la lode da un cattivo maestro, perdono inte-

ramente di vista la bella natura e i tesori dell'antichità. Dal seno delle accademie non escì mai un'opera di genio; e dovunque diramaronsi insegnamenti servili, i giovani ritenuti dalla tema di non adeguare il merito dei loro colleghi o dei loro institutori, divennero sempre timidi e compassati; mentre al contrario un giovine libero da giogo di troppi insegnamenti, e pieno delle idee che gli presenta il gran quadro della natura, tanto vario quanto sono diversi gli occhj che lo contemplano, riescirà con maraviglia ad imprimere nell'opere sue quel carattere di originalità, che non può mai sperarsi nelle produzioni accademiche.

Quasi tutti gli artisti sublimi o furono avanti lo stabilirsi delle accademie, o si abbandonarono a una strada diversa da quella che veniva tracciata dai direttori di queste società. Nel secolo medesimo di cui seguiamo la storia, ognuno ben vede che in Francia (come scrisse anche Voltaire) Corneille, Racine, Despreaux, le Sueur, Poussin non solo presero una strada diversa dai loro colleghi, ma subirono le loro persecuzioni. Le Sueur abbandonò per intero la scuola cattiva di Vovet, e Poussin sottraendosi da ogni schiavitù accademica, abbiamo già visto come fosse preso di mira dalla gelosia e dalla cabala de' suoi antagonisti in patria, e come si prefiggesse di tornarsene a Roma, fissan-

do veramente la gloria del secolo in cui visse, e l'onore della nazione a cui appartenne, senza dividere con lei la corruzione del gusto che vi regnava.

L'indole delle nazioni, la diversa lingua, il carattere delle età, e le politiche o religiose vicende delle medesime possono molto influire, e dare una varia direzione al gusto della poesia e della musica, di modo che siavi per esempio un genere di canto il quale giustificatamente non piaccia che in un solo paese. Ma gli imitatori della natura nelle arti del disegno debbono rappresentare oggetti, che non sono sottoposti a tante varietà convenzionali; e la bellezza delle forme e l'espressione e il colore e la grazia hanno gli stessi gradi di ascendente presso tutte le nazioni incivilite. Le sculture e le pitture classiche dei greci o degli italiani del cinquecento fanno la delizia dei popoli del Nord, sebbene non parlino la nostra lingua, e quantunqne essere potessero stranieri al nostro modo di esprimersi, alla nostra letteratura e alla nostra musica.

Ciò posto, non può dedursi che le accademie debbano esser proscritte, come a qualcuno sembrar potrebbe da quanto noi abbiamo finora indicato. Poichè siccome abbiamo anche riconosciuto potersi a buon fine dirigere il loro scopo, così egli è chiaro che ove servissero ai

soli primi elementi de' giovani artisti, ove gli institutori evitassero religiosamente di proporre se stessi o le loro opere a modello degli allievi, ove giunto lo sviluppo dei giovani a un certo punto non s'imbrigliassero i loro passi, si otterrebbe assai più che col progredire nei loro insegnamenti fino a un' età troppo avanzata.

Alcuni credono che sia problematico, se alle arti gioverebbe più il veder convertite in favore di tante opere premiate e ordinate le somme che si destinano al mantenimento delle accademie; e noi non abbiamo alcun dubbio in affermare che miglior profitto sarebbe il variare affatto i metodi di queste instituzioni, sovvenir la sola indigenza nei primi anni, e in luogo di accordare nel seguito pensioni e gratificazioni, impiegare in tanti lavori le somme che sono destinate a tanti moltiplici stabilimenti.

I primi elementi sono dunque gli stessi, e una matura finezza di discernimento può scegliere tra le opere dell'antichità che ci ha preceduto i canoni invariabili del bello, per cui dare una buona direzione elementare allo studio de' giovinetti. Che se una statua di Policleto segnò presso gli antichi il modello delle proporzioni più esatte per determinare i principj del bello, non è fuor di ragione che non possano riconoscersi nelle opere che ci rimangono,

e nelle produzioni più classiche delle nostre antiche scuole, tali tracce da ben dirigere i primi passi nell'arte, senza formare alcuna setta o famiglia d'artisti accademici.

In proposito delle accademie, scriveva un autore assai giudizioso altre volte citato, (1) che allorquando questi stabilimenti sono rari e scarso il numero dei membri che li compongono, l'emulazione riceve un vivissimo eccitamento; e ciò maggiormente in un paese, ove l'amor proprio degli abitanti portato al sommo grado rende più che altrove sensibile la gelosia delle distinzioni. Quegli uomini stessi che sembrano superiori a queste testimonianze di pubblica stima, e mostrano soltanto in apparenza di non curarle, fanno spesse volte tutti gli sforzi per ottenerle; e bisogna pur convenire che queste pongono una specie di suggello al merito, vero o falso che sia, lusingando continuamente i possessori, e servendo di sprone ai pretendenti. Per conseguenza non bisogna por mente così essenzialmente alle opere prodotte dagli accademici, ma piuttosto a quelle che furono eseguite per la speranza di pervenire a questo grado di onorificenza. Sembra però a noi di poter concludere, che queste società dovrebbero riguardarsi piuttosto come pacifico

(1) MEHEGAN. *Considération sur les révolutions des arts.*

ritiro ov'abbian corona gli emeriti, di quello che stadio e carriera dove coglier lauro gli atleti.

Pericoloso sarebbe però che delle verità qui esposte in proposito delle accademie si persuadessero con troppa e inconsiderata facilità quei principi o quei governi, i quali fossero proclivi all'avarizia; poichè troppo presto convinti, accorrerebbero prontamente a spegnere la superbia degli areopaghi accademici, senza poi operare alcuna buona sostituzione. L'impedire che si multiplichino gli artisti mediocri e gli inetti, i quali non emergono che per ambizione e per briga; e il procurare che l'opinione del vero merito sia attribuita dalla libera stima e dal voto della nazione e del mondo, piuttosto che dalla patente d'una regia accademia, sarebbe cosa invero utile e salutare; ma se si togliessero i locali, le suppellettili, i modelli, i maestri, che le scuole accademiche e le sovrane munificenze forniscono a' ragazzi poveri per apprendere i lunghi e dispendiosi rudimenti dell' arte, come allora far si potrebbe? dove si rivolgeranno per imparare? Le quali considerazioni ci portano a conoscere chiaramente, che nell' ordine attuale della società, se le accademie non sono di utile risultamento quando l'età nei giovani ha sviluppate le forze maggiori del loro intelletto, sono però necessarie

pei ragazzi dai dieci ai diciotto anni. Allora escano pur liberi i giovanetti, che prima di quell' età già non avrebbero nessuna pratica, nè facoltà di eleggere: allora siano liberi di studiare da se l' antico ed il meglio de' moderni; allora soltanto per il più rapido cammino sapranno, seguendo il lor genio, formarsi uno stile anche indipendente. E si riconosca per ultimo l' immensa utilità che tante arti puramente meccaniche posson trar sempre dagli elementi del disegno, e che non saprebbesi donde ottenerla fuori che dal soccorso delle accademie.

Il secolo di Luigi XIV può dirsi quello della letteratura e dell' amabilità francese; ma convien dire che le arti protette per la sola ambizione del re non potessero più elevarsi a quella gloria che le aveva portate l'ambizion degli artisti. Luigi però abbellì il suo regno, e per la pronta obbedienza de' suoi ministri l' attività della sua amministrazione non cedeva alla rapidità delle sue conquiste; e i suoi favori impartiti al merito, benchè tante volte alla cieca, sempre però apportavano una consolazione grande e immediata, e fissavano la fortuna dei beneficati. Gli si rimprovera da alcuni una eccessiva ostentazione; ma d' ogni difetto quello che incontra più di indulgenza presso dei popoli, e di cui anzi l' arte si racconsola, è

l'eccesso nella magnificenza e nello splendore; e bello è per un principe il vedere innalzarsi sotto degli occhi suoi proprj le immense moli a cui lavorarono a migliaja gli industri operai distribuiti a moltiplici artificj, che l'arte edificatoria seco adduce per l'abbellimento delle opere sue. E non meno imponente della gloria militare è la gloria civile coll'elevare la propria nazione a rivaleggiare colle più grandi pel merito degli ingegni promossi; poichè da questa sola sorgente di prosperità trar possonsi le più invidiate e brillanti gemme d'ogni corona reale. Luigi sì grande per i fasti militari già sentiva a qual prezzo aveva mietute le prime palme nella palestra di Marte, e gli pareva di rattemprare i mali che adduce la guerra stendendo le mani ai seguaci delle muse e a' sacerdoti di Pallade.

Rapidità di esecuzione sotto Luigi XIV.

Ma se in un giorno si può dare una battaglia che decide della sorte d'un regno, non si può in un giorno elevare il merito d'un artista, nè veder eseguita un'opera che meriti l'immortalità. Questi uomini d'animo generoso e impazienti non danno il più spesso adito a quelle produzioni che esigono un lungo meditare e un lento esercizio, quantunque siano il prodotto più prezioso del genio vivace: essi spesso confondono disgraziatamente la rapidità dei

concepimenti e delle idee colla possibilità di condurle ad esecuzione.

Alfine di corrispondere infatti a questa rapidità di esecuzione si moltiplicarono infinitamente le copie delle più belle delle antiche statue per ornare i grandiosi giardini di Versailles, delle Tuilleries, di Trianon, e d'altri luoghi di reali delizie. Le Gros che più degli altri artisti francesi era stato lungamente in Roma ebbe il maggior numero di queste commissioni. Ma cosa avvenne? Questo, come tutti gli altri scultori di quel paese e di quell'età, vide che il semplice, il sobrio, l' ideale dell' antico sarebbe passato per freddo e per secco, e tentò di modificare le copie scostandosi dal modello, e aggiungendo ciò che secondo i suoi principj sembrava mancare all' antico, vale a dire introducendovi la *grace* e la *flamme;* cosicchè quelle copie non ritengono che l' insieme della composizione, e niente della purità dello stile; potendo piuttosto dirsi licenziose parafrasi francesi di statue greche, di quello che fedeli traduzioni. Il lavoro dello scarpello è sorprendentemente condotto, come convenivasi dai contemporanei e imitatori del Bernino, che guidati da una falsa direzione ad adottare più falsi principj, abbandonati all' abbagliante effetto di quella facilità di esecuzione che allora chiamavasi *bella pratica*, perdettero di mira tutto il

sublime della semplicità, e della naturalezza, riducendo l'Arte a divenire un mestiere di quasi pura meccanica per la tanta rassomiglianza tra loro di tutte le opere di quell'età e di quelle scuole. Ecco per conseguenza l'artista allontanato da tutte le sovraumane bellezze che si ammirano nelle opere di greco scarpello, e ridotto persino a far tacere nelle sue stesse invenzioni l'intimo senso del proprio genio; poichè le consuetudini d'un' imitazione servile e delle maniere convenzionali lo degradarono fino alla classe di semplice operajo.

Queste decisioni avrebbero avuto l'aspetto di barbaro linguaggio trenta anni sono; ma la franchezza d'uno storico imparziale avrebbe dovuto tenere lo stesso metodo anche in quella età, se (come furon pochissimi) vi fossero stati molti scultori che avessero osato di opporre il buon senso nell'arte ad una sfrenata corrente di stranissimi innovatori.

Un saggio scrittore francese anonimo scriveva con questa ingenuità nella metà del secolo scorso, parlando della sua stessa nazione: « *Le siècle passé, siècle où en genre de talens la nature au milieu de nous a étalé, et peut-être épuisé toute sa fécondité; le siècle passé a produit en fait d'architecture des chefs d'oeuvres dignes des meilleurs tems. Mais au moment que nous touchions à la perfection, comme si la*

barbarie n'avait pas perdu sur nous tous ses droits, nous sommes retombés dans le bas et le défectueux : tout semble nous ménacer enfin d'une décadence entière (1).

È bensì vero che questa confessione ingenua della totale decadenza del gusto in Francia è più relativa al secolo di Luigi XV, che all'età che lo precedette. Ma nondimeno è una gran prova che vi furono degli uomini chiaroveggenti in ogni tempo, e che non si ebbe il coraggio di dire in Italia altrettanto dello stato delle arti nostre giunte al loro decadimento, finchè sotto il pontificato di Pio VI non venne Milizia con troppa asprezza a rompere in visiera sui pregiudizj del secolo, mal sapendo frenare la giusta bile da cui era eccitato, e perdendo gran parte del merito di sua franchezza per aver spinto tropp'oltre le sue censure.

Costumanze dannose alle arti.

Uno degli effetti più sensibili della decadenza delle arti e del gusto, che parve comunicarsi dalla Francia all'Italia, fu quel miscuglio di costumanze riunendo gli estremi i più disparati fra loro. Vollero gli artisti adulare la grandezza di Luigi XIV, e avendo riconosciuto improprio e disdicevole alle arti il vestirlo attillato alla francese senza panneggiamenti disciolti, ampli, cadenti, scostandosi troppo dagli

(1) *Essai sur l'architecture*. Paris 1753.

esempj dell' antichità, e da ogni effetto pittorico, lo effigiarono quasi tutti alla romana, o come vuol più comunemente intendersi, all' eroica. Ma siccome poi non ebbero il coraggio di rinunciare a ciò che maggiormente contribuisce alla rassomiglianza del volto, vale a dire agli ornamenti del collo e del capo, così lo rappresentarono in perrucca e in crovatta d' una sì goffa e ridicola maniera, che sebbene mettesse a prova (per le difficoltà immense che vi s' incontrano nell' eseguire simili mostruosità) il pennello dei ritrattisti, il bulino degl' incisori, che furono invero eccellenti, e per disgrazia maggiore anche lo scarpello degli scultori, null' ostante la posterità non sa compatire questi anacronismi stravagantissimi, giacchè non sarà mai dicevole la riunione di costumanze che si disgiungono tra loro per tanti secoli di distanza. Potevano le arti del pennello, non destinate a pubblici monumenti e depositarie delle costumanze del secolo, consecrare le mode bizzarre di quell' età alla memoria dei posteri, ma fedelmente e senza questo bizzarro accozzamento, siccome doveva lo scarpello rifuggire severamente dal conservare la menoma traccia di ciò che non è oggetto delle sue instituzioni. Sulla qual cosa il lettore può ricorrere a quanto abbiamo scritto in questo argomento nel libro I capitolo VI di questa Istoria.

Mode del secolo XVII in Francia.

Le pitture di le Brun che adornano la gran galleria di Versailles rappresentano in ogni quadro Luigi XIV vestito all'eroica e pettinato con un immenso perruccone inanellato che i francesi chiamavano *in folio*, i cui ricci scendevano da ogni lato sulle spalle e fino al disotto del petto (1). *On conviendra sans doute qu'il n'y a rien de plus ridicule qu'une telle bigarrure, et qu'il n'y a qu'un flatteur qui puisse avilir son génie par une flagornerie aussi absurde* (2). Ma il male sarebbe stato minore se questo artefice non avesse strascinato con se la folla di tutti gli artisti d'ogni genere tributarj e umiliati dinanzi a quell'aura seconda che gli faceva esercitare sovra tutti un dominio tanto fatale per l'arte. Tutti gli scultori si ridussero a scolpire perrucche, e rappresentare in tal modo le statue del loro re. La statua equestre di *Girardon* che si vedeva nel-

(1) L'abate *de la Riviere* nel 1630 fu il primo a metter perrucca in Francia di questo genere. Divenne questa moda talmente stravagante e dispendiosa sotto il regno di Luigi XIV, che le perrucche di corte e quelle che i francesi chiamavano *de bon ton* pesavano fino a due libbre e mezza. I capelli biondi erano preferiti e vendevansi dalle 50 alle 80 lire di Francia per ciascun' oncia, dimodochè una perrucca veramente distinta giungeva talvolta al prezzo folle di tremila franchi.

(Vedi il *Dizionario dell' Enciclopedia*)

(2) Le Noir Vol. V. *du Musée des monumens François* pag. 30.

la piazza Vendome, quelle di *Coysevox* per la città di *Rennes* e l'altra che stava all'*Hôtel-de-ville* in Parigi, quella parimente eretta da *Girardon* e ordinata dal marescial di *Boufflers* per la Piccardia, quella che *de Jardins* fece per la città di Lione, le altre che fusero *le Hongre* per Digione e *Mazeline* e *Utrels* scultori e fonditori fiamminghi per la passeggiata pubblica di *Montpellier*, i bassi rilievi dell'arco di *S. Denis*, quelli della porta di san Martino, le statue pedestri di Giacomo *Sarazin* e di Michele *Anguier* che si veggono al museo dei monumenti francesi, tutte presentano Luigi XIV in perrucca vestito alla romana. E ciò non bastò; che la statua equestre di *Bouchardon* nella piazza di Luigi XV, quella di *le Moine* posta sulla piazza di *Bordeaux*, quella pedestre di *Sally* per la piazza di *Valenciennes*, il monumento sulla piazza reale di *Rennes* di *le Moine*, quello grandioso e magnifico di *Guibal* e *Chiflet* nella piazza reale di *Nancy*, e quello di *Pigal* per la città di *Reims* seguirono costantemente l'introdotto metodo col ripetere l'istesso errore grossolano che si vide poi confermato in tutte le medaglie, in tutti gl'intagli di ogni maniera; cosicchè venne moltiplicata e trasmessa alla posterità una delle più strane e più imperdonabili follie dell'umano ingegno.

Miseri quegli scrittori che trovassero dopo un volger di secoli simili monumenti, dai quali pretendessero trarre non dubbie deduzioni per la storia dei tempi senza il sussidio delle iscrizioni. Nulla sarebbe più atto a far nascere una folla di grandissime confusioni, tanto più che nell' età di Francesco I e di Enrico II si era seguita nei monumenti gelosamente la costumanza dei tempi, e vi si veggono tracciate con istorica verità e scrupolosa esattezza le armature, le vesti, gli utensili caratteristici del secolo e delle persone.

Convien però riconoscere che le mode del seicento e del settecento particolarmente avevano eliminato affatto tutto ciò che potevasi permettere lo scarpello di tramandare alla posterità nei confini del decoro e del gusto; quantunque anche le costumanze del cinquecento abbisognassero di una certa indulgenza per essere tollerate nelle opere di scultura: e duopo è confessare, che se gli scultori rifuggirono dal rappresentare le vesti alla francese, non ebbero torto, ma caddero in difetto peggiore, poichè dovevano egualmente rattenere lo scarpello dal prestarsi alle bizzarre acconciature del capo, adottando francamente e liberamente quel modo convenzionale che assolutamente per intero, e non in parte soltanto, ci trasporta ai secoli eroici. Conveniva servirsi del vero

linguaggio dell'arte proprio di tutti i tempi, di tutte le nazioni, esente dalle varietà della moda, consacrato dalle costumanze costanti dei primi popoli della terra, dettato dal bello e dal semplice, fuggendo di accozzare con mal consiglio le mostruose stranezze, che umiliano i loro inventori, e che appena al pennello permetterebbesi il conservare, per non perdere appunto una qualche memoria di questi delirj umani. L'abbigliamento o la nudità eroica adottata nella scultura non può mai dirsi che sia una rappresentazione, la quale infedelmente alteri o tolga ciò che serve a caratterizzare le nostre nazioni e le nostre età; poichè l' onor della statua riserbato agli uomini grandi o per grado o per merito serve in certo modo alla loro apoteosi, e gli toglie da quella classe comune che porta l'impronta di tutte le basse, bizzarre e varie costumanze delle età, che si van succedendo; e non sarebbe possibile mai che senza un linguaggio solo, conforme, classico e adottato generalmente, si potesse ottenere una espressione che dinotar deve la stessa cosa, vale a dire un marchio d' onore presso tutte le nazioni e in tutti i tempi. Mentre il pennello destinato alle immagini anche degli uomini minori, e a tutte le affezioni di famiglia, non che alle rappresentanze di ogni oggetto ed avvenimento istorico, può prestarsi senza nuoce-

re al suo scopo a tutte le modificazioni della moda per strane che siano, come abbiamo osservato anche presso gli antichi nel libro e nel capitolo sopra citato.

Pettinature e vestimenti francesi.

È impossibile non maravigliare per i frequenti cangiamenti di barbe, mustacchi, basette, perrucche, cravatte e vestimenti dal regno di Luigi il giovane a' nostri giorni. La serie di ritratti intagliati dagli eccellenti bulini delle ultime età presentano appena una porzione di queste varietà successive (1).

(1) Al museo de' monumenti francesi si riscontrano per il corso di circa dieci secoli le alternative del mento raso o barbato, a seconda della situazione in cui trovavasi la corte di Roma colla chiesa greca, o dipendentemente ancora dall' influenza della moda.

L' abbandono che i francesi fecero della barba nel 1151, imitando il loro re Luigi il giovane che si lasciò radere umilmente in pubblico da Pietro Lombardo vescovo di Parigi, prova ad un tempo la poca importanza che vi si metteva, e la forza dello spirito d' imitazione. La barba si riprese sotto Francesco I, che lasciò crescerla per nascondere una cicatrice di fuoco che aveva sul viso. Le contestazioni del clero francese nel 1500 sotto Enrico II per la barba furono vivissime e curiosissime. Si rasero nuovamente nel seicento, adottarono allora *le perrucche in folio* e ne fecero il principale ornamento della persona. In quest' epoca cominciò a vedersi il giustacuore, che i francesi chiamarono *just-au-corps,* che noi adottammo chiamandolo abito alla francese, e vennero in moda i cappelli piumati, le cravatte, gli stivali larghi con immensi rovesci; le frangie e i merletti divennero il principal ornamento delle signore. In quest' epoca vennero in uso i manicotti; e il rossetto, che prima tingeva con accorta sobrietà qualche

Il contatto immediato in cui era l' Italia colla Francia da molto tempo, non tanto per le stazioni che lungamente nelle età precedenti vi avevano fatte i francesi, quanto per le con-

guancia sparuta, divenne un ornamento necessario alla corte, e nelle società.

Il signor le Noir riporta in questo proposito lo squarcio seguente estratto dai manoscritti del presidente de Mesniéres, il quale tratta dell' origine delle piccole pettinature, dei guardinfanti, e della loro grandezza nel 1733, da noi qui trascritto per far conoscere come le arti d' imitazione volendo conservar le memorie delle età deliranti, dovevano andar lunge le molte miglia dal buon gusto, e decadere nelle più goffe imitazioni.

« Les dames ont l' obbligation de ces deux modes à « deux dames anglaises qui vinrent en France en 1714, « où il leur arriva des aventures aussi dangereuses que « fâcheuses. Ces deux dames anglaises étant venues à Ver« sailles dans le mois de juin ou juillet, elles se présen« terent pour voir souper Louis XIV, qui étoit déjà à table; « ceux qui étoient au souper, étonnés de voir la petitesse « de leur coiffure, qui n' avoit nul rapport avec celle des « dames de France, et ne les connoissant pas pour étran« gères, firent un bruhaha si considérable, que le Roi « demanda avec émotion qui occasionait ce bruit; on lui « répondit que c' étoient deux dames extraordinairement « coiffées, qui se présentoient pour avoir l' honneur de le « voir souper: car dans le moment on ne fut point frap« pés de leur panier. Le Roi les ayant aperçues, et étant « belles et bienfaites, il les fit approcher et dit tout de « suite, en présence des duchesses et des dames qui étoient « présentes au souper, que si toutes les femmes étoient « raisonnables, elles ne se coifferoient pas autrement que « ces deux dames; et il le dit même d'un ton à faire croi« re, que si on paressoit autrement devant lui, ce ne se« roit pas lui faire la cour. Et peut-être que si l' on n'avoit

tinue chiamate dei nostri artisti in Parigi, aveva già prodotto una comunione di costumanze che non rendeva in queste ultime epoche dissimili le produzioni dei francesi da quelle de-

« pas fait le bruit à l'entrée de ces deux dames anglaises,
« les hautes coiffures subsisteroient encore. Il est aisé de
« juger qu'il n'en fallut pas davantage pour faire pren-
« dre le parti aux dames qui étoient présentes au discours
« du Roi, de faire travailler toute la nuit à la diminution
« de leur coiffure, qui étoit excessivement haute. Cela
« leur fut très-aisé à faire, parcequ' elles portoient trois
« étages de cornettes; en sorte qu' il ne fut plus question
« que de la suppression des deux plus hautes étages, avec
« tout le fil d' archal qui les soutenoient, et de reduire
« la coiffure au premier étage, que l' on diminua encore
« de moitié. Les dames le lendemain parées de ces nou-
« velles coiffures ne manquèrent pas de se trouver à la
« messe du Roi, avec un sérieux qu' elles avoient bien de
« la peine à garder. A' la sortie de la messe, le Roi leur
« en fit compliment: il ajouta qu' elles n' avoient jamais
« été mieux coiffées.

« Il n'en fallut pas davantage pour faire passer cette
« mode aux autres dames de la cour; la ville suivit leur
« exemple, et toutes les cornettes des femmes changerent
« tout de suite. Il reste à parler des paniers de ces fem-
« mes anglaises. La scene s' en passa deux jours après à
« la promenade des Tuilleries, où étant entrées sur le soir
« dans la grande allée de ce jardin, l'énorme grandeur
« de leurs paniers, qu on ne connoissoit pas encore, et
« qui consistoit en cerceaux de baleine sur lequels leurs
« jupes étoient étalées, étonna si fort les spectateurs, et
« leur donna un empressement si violent de les voir, que
« elles pensérent d'étre étouffées par la foule. Un des banc
« adossé aux pallissades d' ifs qui étoient aux deux cotés
« de la grande allée où elles se rangerent, les sauva de la
« foule, avec le secours d' un officier des mousquetaires,

gl' italiani. L' amabilità e la galanteria, che erano giunte al sommo grado in Francia, qualunque fossero le forme esteriori, e che avevano in certo modo impresso un carattere al se-

« qui s' y trouva, assez heureusement pour elles, et empêcha qu'elles ne fussent écrasées par la multitude. Le « seul expedient que cet officier put trouver pour les ti« rer de cette foule, ce fut de les faire passer au travers « de la palissade, et de les mener à l'orangerie des Tuil« leries où il logeoit. C' est à cette fâcheuse aventure de « ces deux dames, que les paniers doivent leur origine en « France. La mode en est venue par degrés et par succes« sion de temps, les femmes n' ayant pas osé passer tout « d' un coups à ce vaste étalage, parcequ' il leur a paru « d' abord immodeste et très-indécent. Ce sont les comé« diennes qui, les premières ont commencé à en porter « sur le théâtre l'hiver suivant. Les femmes du monde, « accoutumées à les imiter d' abord de loin, ont commen« cé à porter des jupons de crin piqué: aprés elles ont « porté des criardes et un peu de grosse toile bougranée « plissée autour de leurs hanches, ensuite en 1716, après « la mort de Louis XIV, deux dames, que l'on ne nomme « pas ici, sous le prétexte qu' elles étoient grasses, et par « consequent très disposées à la transpiration, risquerent « les premières à porter des paniers dans leurs chambres, « et comme elles n' osoient pas s' en servir le jour, elles « résolurent attendre le soir pour aller à la promenade « des Tuilleries; et pour éviter l' entrée des portes ordi« naires, où il y a beaucoup de livrées, elles entrerent par « l'orangerie. Enfin, comme ces deux dames étoient beau« coup connues à Paris, on s'accoutuma peu à peu à leurs « paniers; et lorsqu' on leur en parloit, elles repondoient « que rien n'étoit plus commode à des femmes grasses et « repletes pour avoir de l' air, sur tout en cet été là, où il « faisoit extrêmement chaud. On s' est tellement accomo« dés de ces paniers, que toutes les femmes et les filles en

colo di Luigi XIV, si studiavano per imitazione anche in Italia, e la severità e la semplicità dei nostri modi si era di già rattemprata, e modificata alla francese interamente. Nessuna cosa sembra meglio servire ad esprimere la gentilezza esteriore, quanto l'adottare l'estrinseche forme dell'assettarsi, del vestirsi e d'ogni genere d'ornamenti, vale a dire il seguitare la moda di coloro che ci proponghiamo come tipi di gentilezza e di amabilità. In tutte le cose già la prima imitazione comincia dai modi esterni, e la moda trasmettesi da una nazione all'altra in questa maniera precisa. Infatti gl'italiani, che avevano servito di modello d'imitazione per molti secoli alle altre nazioni del mondo, e particolarmente sotto il regno di Francesco I, introdussero le più eleganti modificazioni nelle costumanze francesi, diventarono imita-

« ont porté par la suite, jusq' aux femmes de chambre « ec. ec.

« On ne doit pas omettre que les paniers modestes ont « aujourd'hui (1733) au moins trois aunes de tour, ce « qui emport dix aunes d'étoffe de soie pour faire une « jupe. Il y a aussi une sorte de paniers qu'on appelle *jan-* « *senistes*, parcequ' elles ne vont que jusqu' au genoux.»

Questa Nota, che per se stessa non inchiude che alcune frivolità, può servire abbastanza per giustificare le arti dal ricusarsi apertamente all' imitazione di simili bizzarrie, rinunciando al conservare con istorica verità le costumanze, o per meglio dire le mascherate di tali uomini, e di tali età.

tori delle caricature del secolo XVII, non limitandosi fatalmente questo gusto straniero alle sole perrucche e ai guardinfanti, ma diffondendosi in tutte le sorta d'ornati sculti, dipinti, cesellati, intagliati, cosicchè non era colto, gentile od amabile chi non adottava in ogni cosa le maniere francesi. Ed ecco una delle cause per le quali si trova in quest'epoca una grandissima rassomiglianza in tutte le produzioni dell'arte di qualunque delle due nazioni poste a tanto contatto, o aventi tra loro tante analogie di carattere. Aggiungasi poi per rendere maggiormente sensibile in seguito la promiscuità del gusto, l'instituzione che seguì nel 1667 dell' accademia francese in Roma, instituzione che da quel tempo fino al giorno presente servì bensì ad instituir maggiormente un buon numero di giovani pensionati, ma senza che però mai eliminassero in materia di gusto i principj elementari di cui vennero nudriti e imbevuti coi loro primi patrj insegnamenti, e si conoscerà da ciò evidentemente come in quest'epoca più particolarmente gli alunni di varie nazioni paressero allevati alla medesima scuola.

Opinioni dei moderni francesi intorno le loro arti.

Il signor Emeric David nelle sue Ricerche sull' arte statuaria premiate dall' instituto di Francia, parlando delle cose nocive al buon gusto annovera la *vanità* tanto rimproverata

a' francesi. *Défaut dont il ne seroit pas impossible de montrer l'origine, et qui est aussi étranger au véritable caractère de la nation françoise, que sa prétendue légereté et sa pétulance factice.*

Les artistes qui les premiers honorèrent la France, formés dans les écoles d'Italie, ou sur les ouvrages des maîtres que François I et Cathérine de Medicis en avaient amenés, recherchèrent soit les principes des Florentins, soit les formes antiques. Mais après les conquêtes de Louis XIV la vanité s'étant éxaltée, on ne voulut plus être imitateur. Nos artistes se persuadèrent qu'ils devoient adopter un genre de beauté qui fut particulier à la nation. Ils voulurent exprimer dans le visage de leurs figures cette vivacité, cette pétulance, ce feu toujours brûlant dont on faisoit honneur aux françois, qu'on regardoit comme propre au climat, comme un don particulier de la nature; et par une suite de cette ridicule opinion, des traits irreguliers, un nez court et retroussé, des yeux saillants, une large machoire, devinrent le modèle accompli de la beauté française.

Scultori francesi.

Le opere però di scultura che in maggior numero furono fatte in Francia, se si eccettuano le statue equestri dei re da noi sopra indicate, si ridussero a lavori di semplice decorazione pei giardini reali. L' inventore e il di-

rettore di questi fu per lunghi anni le Brun, e la più parte dei giovani artisti francesi venivano a fare l'ultimo corso di studio in Roma, avanti di umiliare il tributario loro ingegno ai capricci e alle invenzioni del pittore del re.

Domenico Guidi, Giovanni Batista Tubi italiani.

Molti di questi lavori furono eseguiti da due mediocri scultori italiani Domenico Guidi e Giovan Batista Tubi; nativo di Carrara il primo, e allevato in Roma alla scuola dello Algardi, anche avanti di partirsene da Roma per la Francia piegò la mano e l'ingegno ad eseguire sui disegni di Carlo le Brun il gruppo della Fama che scrive l'istoria sul dorso del Tempo, complicato di cento emblemi ed allegorie in modo singolare e stranissimo, come può vedersi fra le sculture di Versailles, e in più luoghi disegnato ed inciso; e il secondo romano, il quale poco operò in Italia, e riempì di cattive statue Versailles e Trianon, lavorando quasi sempre sommessamente sotto la direzione dello stesso pittore.

De Jardins

Martino *de Jardins* di Breda non fu poco avventurato avendo la facoltà di spendere all'incirca un milione nel gran monumento che il maresciallo duca de la Feuillade eresse a sue spese nella piazza delle Vittorie in Parigi ad onore di Luigi il Grande. Un altro milione fu speso dalla città per rendere la piazza e gli sbocchi nella medesima corrispondenti all'og-

getto. Aveva il monumento trentacinque piedi di elevazione, cioè ventidue per il piedestallo di marmo, e tredici per la statua di bronzo, che poggiava una mano sul bastone di comando, e schiacciava con un piede il Cerbero, il quale colle tre teste significava la tripla alleanza delle potenze nemiche della Francia. Dietro questa statua vedevasi quella della Vittoria colle ali spiegate, posando la punta d'un piede sul globo, la quale con una mano incoronava di alloro la testa del re, coll' altra portava un fascio di palme e di rami d' ulivo. S'aggruppavano con queste figure, scudi, corone, clave, pelli di leone, che nel moltiplicare i dettagli non producevano quel semplice effetto e grandioso che tanto conviene a' pubblici monumenti. Questo gruppo era dorato, e vi furono impiegate trenta migliaja di metallo. Sullo zoccolo che reggeva il piedestallo negli angoli erano incatenati quattro schiavi di circa 12 piedi di proporzione indicanti i varj popoli soggiogati. Sulle quattro fronti del piedestallo erano rappresentate in bassi rilievi le gesta di Luigi XIV; e invero pochi monumenti pubblici furono di tanta ricchezza e diedero altrettanto adito agli artisti delle età migliori per segnalarsi. È facile però immaginarsi, anche senza che qui venga prodotto il monumento, che le due figure principali in quell' atteggiamento

non potevano in alcuna maniera produrre un effetto aggradevole viste da ogni lato, e per conseguenza mancavano al principale oggetto di quest' arte, che è quello di mostrare da ogni aspetto una varia e piacevole composizione. Molte opere incise conservano la memoria di tutte queste produzioni che le fazioni distrussero nel giro di brevi giorni (1).

Simon Guillain.

Anche Simone Guillain parigino studiò in Roma, e fu tra più distinti scultori di Francia, ma precedette alcun poco la tirannica influenza di le Brun, e si attenne piuttosto al fare Michelangiolesco che aveva studiato in Italia. Il monumento del *Pont-au-change* finito nel 1647 è la miglior opera sua, della quale noi presentiamo il gran basso rilievo nella tavola XV. Si direbbe leggendo la descrizione di Piganiol de la Force, che l'artefice avendosi dovuto conformare a qualche prescrizione, abbia riserbato allo sfogo del genio per l'arte lo stiacciato rilievo che appariva come ornamento accessorio della fronte d' un arco. Infatti la piccola statua di Luigi XIV fanciullo cogli abiti reali, elevata su d' un piedestallo a cui stanno lateralmente quelle di Luigi XIII e di Anna d'Au-

(1) Vedasi *Histoire du roi Louis le Grand par médailles, emblémes, dévises, jetons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publiés recueillis et expliqués par le pére Claude François Ménéstrier*. *Paris*. 1693.

stria, tutte tre ritte in piedi senza alcun modo d'aggruppamento e di composizione, non presentavano al genio dello scultore molte risorse, cosicchè nel basso rilievo, studiato in parte da antichi trofei, e in parte contraffacendo possibilmente lo stile degli imitatori del Bonarroti, ha sfoggiato tutta l'abilità dell'artista. Non è facile l'esecuzione di questo grandioso lavoro, ove le figure sono al naturale, e il rilievo è pochissimo elevato, ed ha aumentata anche questa difficoltà riempiendo con eccessiva ridondanza ogni vano, privando l'occhio di riposo e lussureggiando con troppi ornamenti. Malgrado ciò questa è delle migliori produzioni francesi e di quel secolo. Lo stile però di questo scultore, riguardando le altre opere che di lui rimangono, è alquanto pesante, come può dedursi da quella che noi abbiamo prodotta, e come è naturale che dovesse riescire in ragione del prototipo che si era prefisso.

Li fratelli Anguier.

Li fratelli Michele e Francesco Anguier si possono annoverare fra i non volgari artisti di quel secolo: il primo studiò per una diecina di anni in Roma sotto l'Algardi e trasse da quella capitale alcune buone pratiche nell'arte. Il gran Colbert li onorò efficacemente di sua protezione, ed ebbero molto lavoro per la chiesa di *Val-de-Grace*, scolpirono molti monumenti sepolcrali e fecero alcuni dei bassi rilievi nel-

l'arco di san Dionigi. Uno di questi noi diamo disegnato alla Tav. XVI, che vedesi anche ripetuto in alcune sculture del Museo de' monumenti francesi. Rappresenta questi un leone che sbrana un cignale, la cui composizione a prima vista presentasi in bell' aspetto, se non che per far vedere il leone in un atteggiamento di agilità e di forza, l'artefice lo ha posto in un piano diverso da quello ove stramazza a rovescione il cignale, e quest' ultimo eccede alquanto nella sua mole in rispettiva proporzione dell' altro. Questi *Anguier* ebbero diversi allievi, fra quali citasi da' francesi quel Tommaso Regnauldin, che tornato da Roma, ove fece il suo corso di studj nell' arte, lavorò sotto Francesco, e scolpì fra molte cattive opere anche quelle tre Ninfe nei bagni d'Apollo a Versailles che stanno dietro il nume; ma scusabile è in parte lo scultore che ha lavorati i suoi marmi servilmente sul disegno del pittore di corte. Questi reali giardini di Versailles somministrarono lavoro a presso che tutti gli artisti di quel tempo, e ne ottenne anche quel Lerambert che fu strettamente legato con Vovet, dal quale studiò, e con le Brun e le Nostre di cui fu contemporaneo, e godette di molta protezione del cardinal Mazzarino; ma forse rimane più memoria della sua amabilità e de' suoi motti che de' suoi marmi.

Giacomo Sarazin.

Più d'ogni altro dei fin qui nominati meritò maggior lode Giacomo Sarazin nato a Noyon nel 1590. Egli non stette poco tempo in Roma, ove dimorò diciott'anni, precedendo l'epoca fatale della scuola del Bernini, e non fu astretto per conseguenza ad assoggettarsi alla tirannia di le Brun. Infatti le sue cariatidi del Louvre, se non equivalgono a quelle di Jean Goujon, e non pareggiano quelle del Vittoria in Venezia, nulladimeno sono grandiose e di miglior stile d'ogni altra opera contemporanea. Il difetto maggiore delle medesime consiste nella lor proporzione relativamente al luogo per cui sono state eseguite. È veramente disdicevole che in quell'ammirabile fronte interna del Louvre, ove le parti ornamentali e le proporzioni dei due ordini e dell'attico possono venire a confronto coi più begli edificj dell'aureo secolo e per lo scarpello di Paolo Ponzio scultore toscano e per quello di Jean Goujon che vi posero bassi rilievi elegantissimi e nobilissimi, si veda poi la parte più elevata nel centro della facciata ornata di cariatidi sproporzionate, interrompendo infelicemente una sì bella ordinanza. Veggonsi alla Tavola XVII alcune di queste cariatidi e due bassi rilievi, nei quali maggiormente si osserva lo stile del comporre di Sarazin. Questi sono presi dal monumento eretto in memoria di Enrico Bourbon Condè

da Perrault presidente alla camera dei conti nel 1663. In uno di questi vedesi Enrico stesso accompagnato da Gastone di Orleans, da Solone, da Platone e da M. Aurelio. Il Dante, il Petrarca, Michelangelo, il cancelliere le Tellier, il cavalier Bernino e Giacomo Sarazin lo seguono. L'altro rappresenta un seguito di armata, ossia i bagagli e le donne d'una marcia. La varietà dei soggetti fa preferire il secondo al primo. Null'ostante sono da annoverarsi fra le cose migliori del museo francese, e non fanno pompa in alcuna maniera di difficoltà superate, di ardita meccanica nell'esecuzione, essendone semplicissima l'ordinanza e la composizione. Se si fosse trattato di esprimere movimento di passione qualunque, più difficilmente sarebbe riescito a un artista di quel tempo il salvarsi dalle affettazioni e dal caricato.

Pietro le Gros e Giacomo Theodon.

La cappella di s. Ignazio nella chiesa del Gesù in Roma occupò diversi scarpelli francesi, ove quasi si vide una gara fra Giovan Theodon e Pietro le Gros; ma non gareggiarono in semplicità e in sobrietà certamente, poichè queste essenzialissime prerogative dell'arte erano allora ascritte a difetto. L'ingresso istesso di quella ricchissima cappella comincia a produrre uno spiacevolissimo effetto. Dopo le belle cancellate ed i bronzi del cinquecento, orribili diventano per gli occhi sani e le menti non

guaste i cancelli ed i bronzi nella cappella suddetta, ove ricci, cartocci, puttini ammonticchiati presentano una barriera di punte e di volute di bizzarra figura, che per produrre un effetto anche peggiore, per intervalli soltanto, ove sono figure, è lustrata dalla diligente ignoranza di quei sagrestani.

Le statue scolpite da mons. le Gros sono fra quelle che l'ardimento inventava, sostenuto dal gusto dominante del secolo. Il maneggio del marmo potrebbe dirsi perfino sublime, se a meccanica esecuzione si attribuisse sublimità. Alcune parti del gruppo grandioso laterale all' altare che rappresenta la Fede sono anche di bella esecuzione, ma il pensamento è stranissimo quanto mai possa mente umana sregolatissima concepire. Il gruppo ove sono quei giapponesi che si convertono alla fede è di Gio. Theodon, di cui Roma non parla, attribuendo forse amendue questi ritenuti prodigj della scultura a le Gros.

Non può mai accadere che nelle opere di scultura il nostro giudizio disgiungasi dal riconoscere, che gli oggetti rappresentanti sono di materia solida, e specificamente pesante, ed è perciò che si vuol vedere una giusta ponderazion nelle statue, e che mal convengono voli, cadute, nuvole, e altre tali cose espresse nel marmo o nel bronzo, che il pennello può pre-

sentare, e che rifuggono dallo scarpello. Detestabili per conseguenza sono quelle invenzioni di figure fulminate dalla Fede e dalla Religione nei gruppi alla cappella di s. Ignazio, ove esse slanciate e cadenti all' infuori del basamento sembrano rovesciarsi addosso a chi vi passa vicino, e se non tengono in pena o in ribrezzo, è duopo che convincano i riguardanti delle forze latenti che le ritengono o per spranghe, o pel peso dei massi a cui sono aderenti: cosicchè si legano nello strano modo che Palladio diceva delle parti di quegli edificj (chiamati abusivamente gotici) dei quali non vedendosi la ragione della costruzione e della solidità, soleva *chiamarle attaccate colle stringhe*.

Alla Tavola XIV vedesi questo gruppo di le Gros colla Fede, o la Religione che vogliasi, fulminando l'eresia; ove la figura principale panneggiata di mal garbo, benchè non fosse l'intenzione cattiva, rimane priva affatto di nobiltà. Impugna nella destra un fulmine a guisa di una ciocca di lana, e tiene sotto del braccio sinistro un gran libro, sostenendo colla mano una piccola croce. Intanto due figure, non si sa se rappresentanti il peccato e l'invidia, cinte di serpi, e lacerantesi i capelli, semignude vengono balzate da un gran riccio ornamentale dell'altare, e sembrano precipitare, se non che s' arrestano a mezz' aria per

corrispondere all' intenzione dell' autore. Veggonsi i libri di Calvino e di Lutero; e un bambino, il quale è la miglior figura di questo gruppo, straccia le pagine d' un altro volume. Un simile soggetto direbbesi assolutamente poter convenire all' allegoria descrittiva e non mai alla rappresentativa, e molto meno dell' arte dello scarpello. Lo sfoggio di maestria che vi fa la meccanica di quest' arte è grandiosissimo, e l' abilità dei ferri è tanto superiore al gusto dell' artefice, che è da deplorarsi l' aver egli fiorito in un secolo in cui primo merito d' ogni produzione era la novità e la bizzarria.

La statua di s. Ignazio di nove piedi d' altezza lavorata in argento fu egualmente di le Gros: ma fra le stranezze di questo modo di operare bisogna convenire che nella chiesa di s. Ignazio il basso rilievo di san Luigi, opera di questo scultore, ha non poche bellezze di nobiltà e di semplicità per l' atteggiamento della figura principale. Non va però esente dai soliti inconvenienti indicati, poichè il san Luigi essendo di tutto tondo, gli angeli che mostrano sostenerlo sulle nuvole, egualmente che quelli che lo incoronano, veggonsi degradare di rilievo fino ad unirsi col piano del fondo, di maniera che tutta l' opera poggiando sul falso riesce disgradevolissima. È cosa strana che un artefice capace di così ben maneggiare la dura materia,

e suscettibile di conoscere il gusto infelice di quell' età, assoggettasse a tali massime il suo scarpello, malgrado le tante occasioni di distinguersi con indipendenza: cosa che sta in continua contradizione colla bellezza di tante parti esaminate separatamente, ed in ispecie in questo basso rilievo, ove la figura principale nobilmente e affettuosamente modesta attira in favore dell' artefice molti suffragi.

Scolpì anche le Gros due apostoli a san Giovanni Laterano, il san Bartolommeo e il san Tommaso, che non sono fra i più distinti, e pose in sant' Ignazio il monumento a Gregorio XV. Diede egli anche un saggio di quella scultura policroma, che sebbene notissima ai tempi delle remote antichità, fu però pochissimo usata presso i moderni e tenuta anzi in discredito; egli scolpì al noviziato de' gesuiti la statua di san Stanislao che ha la testa, le mani ed i piedi di marmo bianco, le vestimenta di nero, il letto di marmo siciliano di color misto: intorno al qual genere di scultura, per solo effetto di convenzioni esclusa dai moderni, può vedersi la grand' opera del signor Quatremère di Quincy, che parlando nel suo *Giove Olimpico* della scultura criselefantina dal tempo di Fidia fino alla decadenza dell' impero romano, tratta anche della scultura policroma e di tutti gli altri artificj meccanici e costuman-

ze degli antichi in questo genere con un corredo di osservazioni giudiziosissime e con profondissima critica ed erudizione.

Antonio Coysevox,
Niccola e
Guglielmo
Coustou.

Antonio Coysevox di Lione, e Niccola e i due Guglielmi Coustou furono artisti essi pure del medesimo genere, de' quali si ammirò la facilità dei lavori e l'intrepidezza dello scarpello, compiangendosi per altro sempre il gusto infelice delle loro opere. Si sogliono far rimarcare allo straniero i cavalli alati di Coysevox nel giardino delle Tuilleries, dei quali porta uno la Fama, l'altro un Mercurio. Non pochi sono i monumenti sepolcrali da lui eretti, e molta celebrità gli diedero i ritratti di Luigi XIV, nei quali aveva fatto una pratica magistrale, intagliando con brio di scarpello quelle voluminose perrucche *in foglio,* di cui venne anche ornata la statua equestre di questo re da lui fusa in bronzo per la città di Rennes.

Niccola Coustou figlio d'un intagliatore in legno ebbe la pensione per fare il suo alunnato di Roma, e non portò da quella capitale nessun diverso insegnamento da quelli che avevano ammaestrato i suoi contemporanei. Sempre mescolando gli usi e le costumanze d' un' età coll' altra, avvezzi gli artisti a scolpire il loro re nella forma esteriore che abbiamo poco sopra enunciata, trasferivano ad ogni soggetto le stesse bizzarrie e meschinità di gusto, come

si vede in una quantità di statue singolarmente di questo scultore che lavorò copiosamente per Marly. E gli stessi francesi citano, criticando imparzialmente, quei gruppi di cacciatori vestiti alla romana, uno dei quali si getta su d'un cignale ove è imitato quello di Firenze, l'altro ritiene un cervo che per difetto di felice originale non è scolpito collo stesso merito. Null'ostante questo autore fece qualche opera di miglior invenzione nel santuario di *Notre-dame* per la soluzione del voto di Luigi XIII che invocò dal cielo la prole dopo 23 anni di sterile connubio, e n'ebbe infatti Luigi XIV. Il gruppo scolpito in quest'occasione rappresenta una Pietà con varj angeli recanti gli attributi della passione, e l'insieme di quelle figure non manca di maestà. Nipote di questo Niccola si fu il primo Guglielmo che lavorò anche in Roma sotto le Gros. A lui dobbiamo i due cavalli che veggonsi all'ingresso degli Elisi in Parigi. Vengono questi ritenuti da due scudieri, l'uno francese, e l'altro americano. Il secondo è da noi presentato alla Tavola XVI; e a vero dire in quella età non fu fatto di meglio, essendo questi cavalli di gran lunga preferibili a quelli che il Bernini aveva scolpiti per Roma e per Parigi; come avrem luogo a vedere ove si parlerà delle statue equestri: ma ciò che non recherà poca sorpresa si è l'ampollosità con cui venne-

re celebrati dagli scultori contemporanei, leggendosi nelle memorie degli scultori francesi pubblicate da Argenville *qu'est-ce en comparaison que les Chevaux si vantés qu'on voit à Rome à Monte Cavallo*. I giudizj che emanano dai pretesi intelligenti nei tempi della corruzione del gusto universale non dissomigliano da quelli che ogni giorno sentiamo con sentenzioso orgoglio proferiti dall'ignoranza. Si premiarono in Francia e in Italia in quell'epoca lavori infimi affatto, cui fu attribuito un merito straordinario; ma sebbene però possiamo gloriarci di scrivere queste pagine della nostra Storia in un tempo nel quale il vero merito ha vendicata gran parte de' suoi diritti, non saremo forse esenti presso dei posteri da qualche censura; e certamente gli scrittori che verranno dopo di noi avranno di che maravigliarsi di una quantità di fallaci giudizj e di preferenze che anche ai nostri giorni sono l'opera delle prevenzioni, dell'intrigo, dell'ignoranza e della corruzione. E si vedrà che gli errori e le passioni private degli uomini in questo caso, essendo inerenti alla loro costituzione, non servono a contrassegnare esclusivamente una sola età. Il solo avvantaggio di cui possiam consolarci è, che nel secolo XVII, oltre ciò che era comune agli uomini di tutti i tempi, si riconosce come eravi una fallacia più generale e as-

soluta di retto giudizio; mentre ai nostri giorni questa fallacia è riservata a pochissimi di coloro, che avendo i mezzi per defraudare sensibilmente di premio chi ben fa, lo prodigano talvolta a chi non ha dritto alcuno per conseguirlo; e da ciò ne deriva che questo error di giudizio, essendo una mèra eccezione del sistema generale, non imprime alcuna sorta di carattere nell' età presente.

L'ultimo di questi Coustou, del medesimo nome di cui abbiamo più sopra parlato, fu uno degli ultimi scultori, e lavorò parecchie statue per Federico il Grande, che giudicava assai meglio delle lettere e delle armi, che delle arti dell' imitazione.

Vancleve, il Lorenese, Marsy, Adam, le Pautre.

Non parleremo qui di tutti gli scultori di Francia, che in un'età ove si profusero grandi somme per le arti, qualunque fosse l'esito delle medesime, abbondarono; e le memorie degli scrittori anche ci conservano un numero maggiore di nomi che forse per le loro opere non passerebbero alla posterità. Di quel Vancleve di cui veggonsi lavori in tante fontane a Versailles, a Marly, al Trianon; di quel Roberto il Lorenese che fu laboriosissimo artista; di Gaspare e Baldassarre Marsy che posero mano a molti bronzi e marmi per tutti i giardini reali, e specialmente nei bagni d'Apollo a Versailles scolpirono il gruppo dei Tritoni che abbeve-

rano i cavalli del sole; dei due Adam, de' quali il primo per nome Lamberto Sigisberto propose in concorso con altri sedici scultori un modello in Roma per la fontana di Trevi, più ragionevole di quello che venne adottato, e l'altro Niccola lavorò ai gruppi dei giardini reali in Francia, ristaurator di molte opere antiche per il cardinal Polignac; di tutti questi, e parecchj altri bastevolmente scrissero gli storici nazionali (1). Siccome anche di Pietro e

(1) Le opere ristaurate per questo porporato furono diverse belle antiche statue rinvenute nelle credute ruine del palazzo di Mario a cinque miglia da Roma circa, le quali si credettero rappresentare la famiglia di Licomede, o l'istoria d' Achille riconosciuto da Ulisse, riunendo in un gruppo le dodici statue escavate, le quali avevano fra loro un altro genere di relazione. Allora piacque ravvisarvi un gruppo istoriato, poichè era in voga grandissima quello di Niobe in villa Medici; ma effettivamente le bellissime antiche statue ristorate da mons. Adam che ora si veggono nella galleria di Sanssouci sembrano, anche secondo l' opinione rispettabile del signor Levegow professore di archeologia in Berlino, un Apollo Musagete colle Muse. Dopo la morte del cardinale, il re di Prussia acquistò la collezione dei marmi di questo porporato che vennero traslocati a Berlino nel 1742 sotto la scorta del medesimo loro ristauratore. Adam pubblicò nel 1754 una raccolta di sculture antiche greche e romane in foglio, da lui disegnate ed incise da abili artefici: egli stesso disegnò ed incise di sua mano il frontespizio di questa raccolta, il cui soggetto è il Tempo che scuopre le ruine del palazzo di Mario; lavoro che fino dal 1724 aveva egli fatto, come si vede dal millesimo in esso indicato.

di Giovanni le Pautre architetti, scultori, disegnatori, intagliatori pieni di bizzarria, e non interamente privi di gusto, abbastanza parlano, se non i marmi, le moltissime opere che assieme composero e pubblicarono incise alla acqua forte. Bisogna accordare a Giovanni le Pautre, che in mezzo alle sue bizzarrie francesi si scorge un misto di antico sapore derivato dal lungo soggiorno in Roma, non subordinato però alla tirannia dei due despoti delle arti Bernino e le Brun che avevano cessato già di vivere, o almeno di prevalere. L'Enea che porta Anchise e tiene Ascanio per mano, che vedesi alle Tuilleries, se si potesse spogliarlo dei troppi cenci che imbarazzano il gruppo, non sarebbe scultura immeritevole di quella lode che fu sì largamente a Gio. le Pautre prodigata da' nazionali.

Pietro Monnot.

Successe anche, che alcuni artefici nazionali per essere stabiliti fuor di paese, e aver poche cose operate in Francia, furono perduti di vista dai raccoglitori delle patrie memorie, siccome appunto noi vedemmo nel XVI secolo esser accaduto di parecchi italiani che Francesco I portò in Francia e singolarmente operarono nel Louvre, fra quali quel Paolo Ponzio distintissimo scultore, di cui non tennero conto i biografi italiani per aver sempre lavorato in Francia, come alcuni altri fecero in quel

tempo. Pietro Monnot nativo di Besanzone, che studiò a Digione da un mediocre scultore chiamato Dubois, aveva diritto d' esser contato fra gli artisti francesi, giacchè non venne in Roma che nell' età di 30 anni e vi stette poi sempre scolpendo statue di angeli per la cappella di sant' Ignazio al Gesù, e quelle de' ss. Apostoli Pietro e Paolo per san Gio. Laterano, due luoghi ove operarono i più cospicui artisti contemporanei. Ma l' opera che fece perder di vista all' Italia e alla Francia questo scultore fu quella del famoso bagno del langravio di Cassel ornato da lui d' ogni modo di sculture, in cui impiegò sedici anni.

Tutto il mondo è patria agli artisti e agli uomini di genio; ma essi riguardarono sempre come lor madre quella terra ov' ebbero gl' insegnamenti migliori, ed ove trovarono i mezzi per giungere all' eccellenza. Pussino, il più grande artista che per bizzarria dell' accidente sia nato sul suolo francese, gloriavasi così di appartenere all' Italia, che la riguardava come sua vera patria, e quando fece ritorno per poco alla sua terra nativa, scriveva da quella, impaziente di ripassare le Alpi, come se stato fosse nel più alieno paese del mondo. E scorrendo le memorie biografiche di tutti gli artisti, troveremo esser così accaduto di tanti altri, come di Giovan Bologna, del Francavil-

la, dal Fiammingo, eccellenti scultori che diventarono intimamente italiani, benchè non vi avessero sortito i natali.

Puget.

Oggetto in questo momento più importante delle nostre osservazioni è il merito di due artisti interamente francesi Puget e Girardon, dei quali la patria fama levò rumor così grande, che l' uno fu preferito a Michelangelo, l'altro venne da la Fontaine chiamato il Fidia del secolo. Puget fu anche architetto e pittore, e sebbene oscura memoria abbiano lasciate le sue produzioni in quelle due arti, ciò bastò perchè fosse luogo a paragonarlo immediatamente al Bonarroti. Stette lungamente e a varie riprese in Italia, prima studiando in Firenze e a Roma, in seguito riempiendo Genova de' suoi lavori. Si attaccò molto alla maniera di Pietro da Cortona, che pei francesi doveva avere un seducentissimo allettamento; e le sue opere oltrechè ricordano sempre un pittore, e per lo più non sono da vedersi che da un solo aspetto, (al contrario di quello che deve tener di mira lo scultore) danno anche a divedere la derivazione del suo stile dal Berrettini.

Quella facilità di pennello che fu causa di molta decadenza nell' arte della pittura, resa poi comune alle opere in marmo, produsse in alcuni un' audacia, a torto riguardata come un merito, lodandosi ciò che più giustamente

ascriver dovevasi a difetto. *Ses opérations n' étoient souvent dirigées que par une maguette ou petit modèle. Il trouvoit au bout de son outil les aplombs, les compas, les équerres.* Questa negligenza di studio è troppo visibile in tutte le sue opere; e sebbene alcune parti delle medesime siano talvolta anche espresse con genio, sovente mancano di relazione tra loro, e sempre peccano di mancanza di nobiltà. I suoi contemporanei vollero recargli a lode lo aver quasi finita una parte del suo Milone, mentre il restante non era interamente abbozzato. Se egli non aveva un modello, e se tutto lo sforzo si operava nella sua immaginazione, qual necessità eravi di tenerla in tanta tensione, mentre con più sicurezza e con maggior facilità il lavoro può progredire dopo l' esecuzion del modello? A quanta insania non guida l'umano orgoglio, se mentre abbondano i mezzi per ben conoscere nella stessa grandezza del marmo i difetti del modello preesistente, si preclude stranamente ogni via al correggere ed al mutare, quasichè ogni colpo di scarpello potesse esser vibrato dall' infallibilità? Può vedersi alla nostra Tavola XV l' azione del suo Milone che non ci sapremmo persuadere aver egli condotta a quel modo, ove ne avesse potuto vedere l'effetto in grande. Quello stirato della figura e quella composizione, nella quale

il panno forma il sostegno principale del masso, non producono un buon effetto. Di cento azioni che abbiamo vedute di questo soggetto, che suol proporsi a giovani scultori, ben venti ne abbiam vedute meglio composte di quella di Puget. Non diremo della scelta delle forme, poichè sarebbe un ripetere ciò che ognuno vede da se, nè della ignobilità che regna in tutte l'estremità specialmente; ma non possiamo dispensarci dall' osservare l' ingratissimo effetto che producono anche le ginocchia distese, e la disposizion paralella degli arti inferiori. La espressione di dolore che è spinta al grido e alla disperazione è benissimo dedotta dal vero; ma non è cosa maravigliosa ove si trattava di raffigurare le sole fisiche sensazioni, ben diversamente dal dolore e dall'angoscia che espresse il greco scarpello nella testa del Laocoonte; cosicchè al marmo più celebrato della scuola francese difficilmente potrà attribuirsi un merito che non incontri ragionevoli censure, ove si voglia esaminarlo spoglio di prevenzione.

Molto inferiore a questa scultura è l' altra di cui fecero caso i contemporanei rappresentante il distacco che Perseo fa di Andromeda dallo scoglio, nella quale opera gli atteggiamenti sembrano più convenire a danzatori che a statue, le proporzioni sono disaggradevoli per la piccolezza della donna, a fronte di cui Perseo

sembra gigante, e per gli svolazzi di cattive pieghe che imbarazzano tutta la composizione. Non parliamo dei dettagli molto scorretti e che sarebbe inutile andare sminuzzando; ma quello che vedesi evidentemente in questo gruppo, come in quello di cui abbiamo anteriormente favellato, si è la derivazione del suo modo di comporre che nasce dalla facilità del pennello; poichè da un lato solo queste opere presentano qualche veduta piacevole, e da qualunque altra parte si osservino, si conosce che l'artista avrebbe voluto che il riguardante non avesse preso a contemplarle che da un sol punto, come si fa appunto di una pittura. Forse avrebbero meritato maggiore celebrità alcune delle opere sue eseguite in Genova, che non furono poche, fra le principali contando il s. Sebastiano e il beato Alessandro Sauli che scolpì per le nicchie dei piloni che sostengono la cupola della Madonna di Carignano, e la grandiosa Assunta che vedesi nell' altar maggiore allo ospitale detto l' Albergo.

Girardon.

Girardon quasi coetaneo di Puget, figlio di un fonditore di bronzi di Troyes, cominciò dal formare il proprio gusto in patria studiando sui pochi residui di pitture italiane lasciatevi dagli allievi del Primaticcio. Forse se avesse continuato coi metodi intrapresi, sarebbe giunto a più alta e distinta meta che nol condusse

la fatalità di arrolarsi esso pure sotto i vessilli di le Brun, per ottenere tutti gli onori dell'accademia.

È comprovato da una serie di avvenimenti, come era urgentemente necessario il passare per una trafila di umiliazioni affine di ottenere una patente di merito, sagrificando e la propria opinione e il proprio genio al nume del giorno. Ma se ben si osservano gli annali delle arti non solo, ma quelli ancora degli altri studj, s'incontrerà qualche volta, che grandissimi uomini sdegnosi di prestare un tributo che potesse umiliarli preferirono, ed anzi tennero in onore di non far parte di qualche letterario o scientifico sinedrio, senza bisogno che a loro si appropriasse l'epitaffio che si legge sul busto di Pirron, eseguito da Caffieri in terra cotta ed esposto tuttora nel museo francese:

Ci gît Pirron qui ne fut rien
Pas même académicien;

mentre la storia antica e moderna non manca di fatti che attestano l'ingiustizia di molte esclusioni e la superiorità con cui vennero disprezzate. Lo scarpello di Girardon è alquanto pesante, il suo stile non dinota un gusto squisitamente educato nell'arte, e vi si vede una soverchia servilità ai disegni del pittore di corte.

Lavorò principalmente nella gran fontana in Versailles chiamata i bagni d'Apollo, la quale ha piuttosto l'aspetto d'una mascherata teatrale, che di una felice distribuzione di gruppi e di statue. Venne a gara con Marsy e Regnauldin nei lavori d'una galleria in una specie di concorso: ma egli era troppo sicuro del premio, avendo in pugno il favore di le Brun e la protezione efficacissima di Colbert.

Le cose cangiarono direzione però allorquando a questo ministro successe Louvois, il quale invece di sostenere le Brun, si mise a favorire Mansart; ragione per cui decadde anche Girardon, che non ebbe altro rifugio che presso i letterati, i quali godevano l'auge più grande, fatto essendosi amico di Boileau, di la Fontaine e di Racine. Il suo ratto di Proserpina che vedesi a Versailles, sebbene non lasci dimenticare il gruppo della Sabina di Giovan Bologna che vedesi in Firenze sotto le logge de'Lanzi, null'ostante per la sua composizione è fra le migliori opere di questo scultore, e visto da più lati produce un effetto bastantemente vario, e sempre pittorico. Bisogna però ridursi in queste opere a cercare soltanto l'insieme generale delle statue e dei gruppi, non potendo nessuna di esse sostenere esame intorno alla correzione di stile, e soprattutto

riguardo alle estremità. Vedesi questo gruppo nella tavola XV.

Credesi però universalmente che fra le opere più segnalate di questo scultore debba ritenersi il monumento fatto pel cardinale di Richelieu. Questo porporato è rappresentato spirante in braccio alla Religione, e a' piedi suoi una figura piangente con un libro si dice rappresentare la Storia; due genietti, da un lato soltanto visibili, terminano questa composizione distribuita su di un gran masso a guisa di letto, di forma assai goffa, e coperto con uno strato, nel cui lembo sono rappresentate le armi del cardinale.

Il modo con cui è sviluppato dall' artista questo pensiere avrebbe forse potuto convenire per un basso rilievo, quanto sembra non proprio di figure di tutto tondo. La morte del cardinale erà già nota, e sarebbe meglio apparsa la sua figura vivente e animata, ma forse credette lo scultore di valersi della commozione che per l'imitazione del naturale, esprimendo un simile avvenimento, si desta nell' animo degli astanti e produce un effetto assai favorevole all' artista, cui giova aprirsi un adito opportuno al linguaggio del cuore. La Storia piangente è inoperosa,(se quella figura si vuol che la rappresenti) nè è in atteggiamento a lei proprio; poichè essa dovrebbe lasciar pian-

gere noi a nostra voglia, e sollecita scrivere le memorie ed i fasti della persona in onore di cui sta il monumento. Il suo ozio e il suo libro esprimono piuttosto una satira che un elogio, poichè infatti non pochi furono che al ministro attribuirono il procelloso regno del monarca, sopra il quale esercitò un troppo assoluto dominio. Chiamasi quest'opera perfetta in genere di scultura, forse alludendo alla condotta dello scarpello; ma certamente le pieghe che compongono quasi il tutto del monumento sono di monotono andamento e di spiacevole scelta, e quel gran panno simmetricamente gittato sul letto mortuario con le arme di famiglia sul lembo, e quelle volute e cartocci che formano base alla mole non possonsi lodare pel gusto, nè per lodevole pensamento. Della statua fusa in bronzo per Luigi XIV e posta nella piazza Vendôme ne faremo parola ove si tratterà di questo genere di equestri monumenti.

Bouchardon.

Avrebbero avuto di che consolarsi le arti se Bouchardon fosse nato in un'epoca più gloriosa per le medesime, o se egli avesse avuto tanta forza di genio per elevarle, quanto ebbe di retto senso e di sano criterio per capire che si andava generalmente errando fuor della strada migliore. Fiorì nel secolo scorso e cominciò dalle opere di pennello: ebbe a primo maestro della scultura l'ultimo dei Coustou, ed il

soggiorno di dieci anni in Roma gli servì per conoscere le grandi opere di antichità e per addottrinarsi nei migliori elementi dell' arte; poichè se non regnava allora per anco il miglior gusto, aveva però cessato il prepotente dominio del Bernini, come in Francia quello di le Brun. Tornato in Francia egli poi fu debitore del miglioramento del suo gusto e della rettitudine de' suoi giudizj all' amicizia intrinseca che fece col dottissimo suo coetaneo Pietro Giovanni Mariette. Pare che l' epoca in cui visse quest' uomo eruditissimo nelle cose dell' arte; che assaporava cotanto le produzioni italiane e le opere degli aurei tempi, avesse dovuto produrre anche artisti di maggior distinzione. Le opere che ci rimangono di Mariette in materia antiquaria, le sue lettere che veggonsi nelle pittoriche corrispondenze pubblicate, e le molte inedite che si conservano come cose preziosissime presso di molti eruditi accertano di quanto esponiamo. La sua opera delle pietre incise è riguardata come una delle migliori produzioni che esistano in quella materia, e le notizie degli intagliatori che si raccolgono in fine di quella, sono pur anche le sole che con qualche ordine ci siano pervenute, come abbiamo notato in sul finire del quinto volume di questa Istoria. L' intimità che aveva con Bouchardon lo fece preferire ad ogni altro artista fran-

cese per formare i disegni delle pietre incise che costituiscono il prezioso volume di quest'opera che ha per titolo *Traité des pierres gravées, par P. J. Mariette. Paris* 1750 2 *vol. fol.* Alla morte di questo passionatissimo amatore delle arti, la sola vendita della sua collezione di quadri, gemme, bronzi, disegni, stampe, e libri formò una pinguissima fortuna agli eredi; e tutti i principi e gli uomini ricchi e di gusto poterono fare preziosissimi acquisti. Alcuni libri a noi pervenuti ci hanno dato argomento di riconoscere dal poco quanto dovesse essere esquisito e pregiato il moltissimo che componeva questa collezione veramente reale. Non è quindi maraviglia se Bouchardon mediante un tal felice contatto aveva così purgato il suo gusto, che non sapeva resistere al modo con cui si eseguivano in Francia le rappresentazioni teatrali: che se celebri meritamente erano le drammatiche composizioni e plausibile la maniera di declamare, e se inarrivabile era la danza per la sua volubilità e le sue grazie, altrettanto abominevoli erano e le decorazioni e le forme dei vestimenti, vedendosi le donne greche sul teatro e gli eroi vestiti colle caricature francesi, come abbiamo più sopra descritto, ove delle mode si è fatto parola, e anche più grottescamente dopo che sui capelli si era adottato il costume di spargere la farina od il

bianco. Bouchardon non andava agli spettacoli *pour ne point se gâter les yeux, en attendant le moment d'une révolution heureuse par l'adoption des vrais costumes aux théâtres*. Fu anche pubblicato un trattato di anatomia tratto da' suoi disegni per uso degli studj elementari delle arti, che non è severamente tratto dalle fonti da cui annunciasi derivare, ma presenta il piano di un'opera ben immaginata che con miglior esecuzione potrebbe riescir utilissima. Le opere maggiori di questo artista erano a san Sulpizio e alla fontana di Grenelle che fu tutta di sua invenzione, e la statua di bronzo fusa d'un sol getto col cavallo, che ponemmo a confronto colle altre principali, di cui si daranno in quest'opera i disegni. Fu molto meno manierato de' suoi predecessori, scolpì la carne con pastosità, ma gli mancò il coraggio di prendere a modello esclusivamente la natura o l'antico, peccando in molte delle convenzioni ch'erano in voga. L'arte però se avesse d'egual passo progredito, e non si fosse per un altro intervallo arrenata nel suo risorgimento, avrebbe più presto scossa la servile maniera in cui si trovava inceppata. Le Moine poco più giovane di Bouchardon fu un altro dei buoni ultimi artisti francesi, e a lui si dovettero le statue in bronzo equestri di Luigi XV per la città di Bordeaux e per quella di Rennes. Mol-

ti busti veggonsi da lui trattati con celebrità di scarpello, e Falconet e Pigal escirono dalla sua scuola.

Michele Slodtz.

Michele Slodtz fiammingo nato a Parigi nel 1705 fu esso pure uno degli ultimi scarpelli tenuti in pregio, ed avendo per ben diciassette anni dimorato in Roma, ottenne di fare una delle statue dei capi degli ordini religiosi per la chiesa di s. Pietro. Toccogli a fare quella di s. Brunone; e sia sua scelta il momento che espresse nel marmo, sia che così gli venisse prescritto, egli colse il punto in cui questo cenobita ricusa la mitra vescovile presentatagli da un angelo. L' espressione di questa ritrosia era difficile a scolpirsi senza allontanarsi dalla gravità del soggetto, e infatti quantunque l'atteggiamento spieghi la cosa, nulladimeno non può negarsi che non vi sia un'affettazione, e che la grazia non si vegga ricercata colla linea ondeggiante e serpentina di Hogart. Al contrario nell'altra più moderna, che imitata semplicemente dal naturale, trovasi scolpita nella chiesa della Certosa, e che alla stessa Tavola VII noi presentiamo per confronto ai nostri lettori, vi si riconoscerà tutta la saviezza dei migliori tempi, e un indizio che l'arte andavasi avvicinando ad escir nuovamente, non dalla barbarie della prima ignoranza, ma dalla meno compatibile, cioè quella del gusto che era tanto

Mons. Hudon.

guasto e corrotto. Mons. Hudon autore di questa seconda statua scolpì diversi busti degli uomini del suo tempo assai bene, ed a lui le scuole moderne sono debitrici di quel modello di anatomia che presentasi col braccio disteso, il quale conservasi tuttora nelle accademie per uso dei giovani artisti. Vedesi di Slodtz in Roma anche il monumento del marchese Capponi alla chiesa de' Fiorentini sul disegno del cavalier Fuga, e in patria ottenne egli pure in compagnia di Bouchardon non pochi lavori nella chiesa di san Sulpizio. Grande fu l'abilità del suo scarpello; ma imitator passionato delle opere del Bernino, spesso gli accadde di trovar affettazione cercando la grazia.

Pigal.

Giovan Batista Pigal portò le sue opere di scultura fino quasi all'età nostra; e lottando contro le non felici disposizioni della natura, coll'insistenza e colla protezione ed i mezzi che gli vennero largiti, passò a Roma, studiò con perseveranza, e tornò in Francia ardito scultore. In Lione stette occupato di varie opere per qualche tempo, e fu là che scolpì il suo Mercurio, per cui venne poi ricevuto all'accademia; ma un eccesso di elogi esaltò di troppo il suo orgoglio, e si credette di poter giugnere ad alta meta secondando la bizzarria di alcune direzioni sue proprie, colle quali si allontanò troppo dall'imitazione prescritta dalla natura,

che domanda una scelta la più giudiziosa e la più cauta. Le ampollosità con cui lodando le cose sue da qualche sentenzioso venne proferito, che *jamais les anciens n' ont rien fait de plus beau*, (in proposito appunto del suo Mercurio) gli fecero girare il capo; e sebbene egli non mancando di spirito rispondesse con modestia all' esagerazione di questa lode, nulla ostante non è da maravigliarsi che le sue idee divenissero sregolate, ed ei s' avviasse a battere un falso cammino. Le sue opere migliori furono donate dal re di Francia al re di Prussia, e per tali furono riguardate il Mercurio sovraccitato e una Venere che lo accompagnava. Lavorò a non pochi monumenti, e Bouchardon lo destinò a terminare il suo gran monumento della piazza di Luigi XV.

La bizzarria pertanto di questo artista non può meglio essere in altra cosa riconosciuta, quanto nella scelta del soggetto ch' egli prese a scolpire per dare a conoscere ai giovani allievi un vero modello per gli studj anatomici; perchè essendogli stata ordinata una statua di Voltaire, ed avendo ottenuto di poter rappresentarla ignuda, eseguì un' opera la più infelice che abbia la scultura di tutte le età, copiando senza genio e senz' arte un modello vivo il più brutto, il più scarnato, il più disgustoso che fosse possibile a ritrovarsi. Ebbero inutilmente a

rappresentargli i suoi amici, che panneggiando la figura con dignità, le pieghe distribuite con dotto artificio avrebbero celato quella mostruosità, permettendo allo sguardo di arrestarsi su quella testa tante volte coronata dalle muse; ma costantemente fu sordo, e preferì di fare una brutta anatomia piuttostochè una passabile statua. Diciamo apertamente e francamente una brutta anatomia, poichè, se almeno si fosse prefisso di render ragione dei muscoli senza loro togliere le forme originarie, esprimendoli nella miglior loro configurazione e non privi affatto di nutrimento vitale, allora avrebbe potuto produrre nell' ingrato risultamento la propria istruzione e far pompa della scienza anatomica; sicchè da noi non potrà mai questa chiamarsi, come la disse d'Argenville, *anatomie savante*, esistendo ben molte altre statue di questo genere infinitamente meglio ideate ed eseguite. Alla Tavola XVI vedesi questo miserabile scheletro in tutta la sua ingenuità disegnato, vecchio, cadente, spolpato, con bruttissime estremità, non presentando nell' immagine del gran letterato che la meschinità del suo scultore. Fu fatto un epigramma da un bello spirito di quel tempo:

Pigal au naturel représente Voltaire,
Le squelette à la fois offre l'homme et l'auteur,

L'oeil qui le voit sans parure étrangère,
Est effrayé de se maigreur.

Questo autore aveva una tendenza grandissima alla rappresentazione degli scheletri, poichè ne scolpì uno parimente sortendo dall'urna nel monumento di Enrico Claudio conte di *Harcourt* maresciallo di Francia, morto nel 1769, ove questo maresciallo è rappresentato elevandosi dall'avello, disciolto dai farraginosi panneggiamenti che lo involgevano, per parlare alla sua moglie. Ci risparmiamo la descrizione e le osservazioni su questo monumento già visibile nel museo francese *des Augustins*, e bastantemente descritto dal signor le Noir, che diligentemente ha raccolte tutte le notizie riguardanti le patrie sculture a lui date in custodia.

Il mausoleo del maresciallo Maurizio di Sassonia da questo scultore inventato ed eseguito pel tempio di san Tommaso a Strasburgo nel 1776 è uno de' più bizzarri e più elaborati monumenti che escissero da' moderni scarpelli. Ne fu pubblicata una gran stampa con ogni cura intagliata da Cristiano Mechel che, ove fosse ovvio il vederla, contribuirebbe non poco a divulgar maggiormente fino a qual segno giugnessero i delirj e i deviamenti dell'arte.

Falconet.

Stefano Falconet, il Milizia francese, deve esso pure essere ammesso tra gli artisti che levarono grido in quest'ultimi tempi: ed almeno se gli altri non parlarono molto di lui e delle sue opere, ne parlò tanto egli stesso con una continuazione di controversie, libelli, lettere, che attestano l'agitazione non interrotta del suo spirito. Le sue opere in Francia, che esistevano in alcune chiese, cessero la più parte a quei cambiamenti che capovolsero ogni sistema; ma non è da credersi che le arti perdessero nei suoi lavori ciò che assicurasse la gloria del secolo in cui vennero prodotti. La bizzarria soleva accompagnare le sue produzioni, sulle quali non consultava che se medesimo. Vedevasi di questo artefice nella chiesa di san Rocco un'Assunzione della Vergine (che fu poi tolta in questi ultimi tempi sostituendovisi una Sacra Famiglia) e al disopra di quella innalzavasi una gloria celeste fra nubi in un fondo trasparente e illuminato sul gusto delle decorazioni teatrali, la cui altezza giugneva a 30 piedi. Così anche nella cappella del Calvario della stessa chiesa il gruppo delle figure che era stato scolpito da Anguier riceveva un lume artificiale nella cavità della nicchia, ov'era situato, e la disposizione di tutti gli ornamenti, della montagna praticabile e dell'altare di quella cappella, era tutta opera di questo scul-

tore. D'altro più moderno scarpello è tuttociò che vi si trova al presente sostituito.

Queste strane invenzioni, ottime per feste pubbliche e teatrali spettacoli, erano un oggetto d'ammirazione in quell'età; e già un saggio ne aveva dato il Bernini nella derivazion della luce al gruppo della santa Teresa in Roma. L'opera che impegnò Falconet fu l'esecuzion della statua equestre di Pietro il Grande che fuse in Pietroburgo e collocò sul gran masso di granito che dal fondo delle paludi fu estratto con mirabile e dotto artificio del cavalier Carburi e trasportato nella città. La corte delle Russie sostenne con tutto lo splendore dei suoi mezzi questo intraprendente scultore, che invero fu preso di mira e calunniato non tanto dall'invidia quanto dall'ignoranza; e allorquando doveva ricevere tutta l'assistenza dai fonditori, venne abbandonato e compromesso nel momento il più importante, dal quale si trasse non senza lode, quantunque il primo getto rimanesse imperfetto, e gli fosse forza praticare (come altri avevano anche fatto prima di lui) la riunione del getto caldo al getto freddo, che gli riescì bene abbastanza senza bisogno di rifonder tutta la statua. L'esame di quest' opera sarà da noi fatto al luogo dove si producono altri lavori di simil genere.

Falconet diresse ogni sua cura e ogni studio a provare che il cavallo di Marc'Aurelio e gli altri di Venezia e quello di Balbo a Napoli erano opere inferiori, e si persuase d'aver fatto egli assai meglio che tutti gli antichi, e specialmente i cinquecentisti, senza mostrarsi inteso delle prime opere che furono in tal genere prodotte in Italia dopo il risorgimento delle arti nel XV secolo. Egli preferisce apertamente il modo con cui Puget imitava la natura a quello che gli antichi greci ci dimostrano nelle loro opere. Ed è singolare come questo scultore biasimi con una strana ingenuità precisamente ciò che è più da lodarsi nell'antico, vale a dire la negligenza apparente di tante minutezze superficiali e vene e pieghe della pelle nel suo rigonfiarsi o nel suo rientramento a seconda del movimento dei muscoli. Pretende egli che a' suoi giorni questa perfezione d'imitazione sia giunta al più alto grado, terminando, nel parlare di Puget, con queste identifiche espressioni. *Dans quelle sculpture grècque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse des chairs, et de la fluidité du sang aussi supérieurement rendu, que dans les productions de ce célèbre moderne?* Qualora noi giungeremo a trattare dell'ultimo periodo di quest'arte in Italia, prenderemo con più distinta analisi a sviluppare questi principj di

imitazione applicata appunto alla carnosità dei marmi; e senza produrre in questo luogo ciò che dovrà da noi esporsi più circostanziatamente, il lettore potrà da se solo riconoscere la assurdità di queste bizzarre idee. Falconet fu uomo studioso e si estese anche nella cognizione dei classici, esponendo con molte note ed illustrazioni li tre libri di Plinio 34 35 36, e movendo frequentemente questioni con diversi giornalisti e letterati contemporanei su cento quesiti di erudizione. Attaccò vigorosamente le opinioni di molti, e prese con mal garbo di mira anche i pregiudizj, dimenticandosi che non si vincono senza attaccarli obliquamente. Le arti dovrebbero a lui molto più se avesse avuta la solidità dei principj di Milizia, e se si fosse limitato a opinare: ma quando operò distrusse ogni buona idea che avrebbe potuto lasciare di se. Divorato da una continua bile letteraria, ha pubblicato sei volumi di opuscoli, lettere, trattati, memorie di vario genere, le quali sono dirette a muover guerra a tutti, e a celebrar lui solo. Forse che Falconet fu in questo di più buona fede di tanti altri che non si mostrano con tanta schiettezza. Ma ove non si ottiene avvantaggio dall'affrontare apertamente le altrui opinioni, ciò ritorna a danno degli studj e a discredito del proprio pensare. Se avesse Falconet avuto altrettanto gusto e

modestia, quanto aveva ingegno, meriterebbe un posto assai più degno fra gli artisti moderni; e se non avesse avuto la fortuna di fondere un'opera grandiosa che la forza dei Titani volle veder collocata sulla sommità d'una roccia sterminata di granito, elevata dal fondo di una palude, e strascinata nel centro d'una città, il suo nome sarebbe perito con la più parte delle altre opere sue, che cessero nello sconvolgimento generale della sua terra nativa, senza che meritassero d'essere vendicate dalla mano dei conservatori dei patrj fasti.

Paragone tra le arti francesi e le italiane.

Potrebbe farsi ricerca in che la scultura francese di quest'epoca somigliasse l'italiana, in che si fosse disviata, e con quali principj e direzioni si fosse fatta una strada da se; cercando qual delle due nazioni, tuttochè impazzite, si fosse maggiormente allontanata dal buon gusto. Le quali ricerche, in pochi tratti qua e là nei varj capitoli di questo volume trattate di volo, ci hanno convinto pienamente, che non fu troppo dissimile l'aberrazione degli artisti francesi da quella degli italiani, poichè dal medesimo tipo dell'imitazione dei cinquecentisti partivano amendue; ma dovette però essere più sensibile presso quella delle due nazioni ove era più mobilità, meno solidità di principj, e maggior desiderio di pascere l'ambizione coll'apparenza e col maraviglioso. E abbiamo anzi veduto come pur

troppo il desiderio d'imitazione presso gli italiani (quasichè fossero stanchi d'essere stati fino allora da tutti i popoli imitati) prevalse al segno di affettare persino nell'arti i modi stranieri: talchè, quasi Bernini non avesse bastato egli solo a capovolgere il gusto delle arti in Italia, si pose cura infinita di modificare anche le produzioni degli artisti italiani alla francese, nella stessa maniera che modificaronsi gli abiti e le mobilie. La moda dei labirinti disviò e confuse maggiormente le produzioni di tutti gli ingegni, quanto più era grande la loro agilità; e forza è concludere essersi più sensibilmente le arti allontanate dal buon gusto là dove più vaghezza di novità, più amore alla celerità, e meno solidità di severi principj erasi stabilita: infine sembra esser chiaro, che ove stavano anche in minor numero i grandi esemplari dinanzi agli occhi, là si divergesse maggiormente dal gusto, e che gli artisti italiani operassero con minor stravaganza per l'abbondanza di quei monumenti preziosi che, quantunque dagli occhi affascinati dal falso fossero tanto negletti, nulladimeno si vedevano sempre nei loro aspetti originali, mentre non ne esistevano in Francia che copie, oppure, come abbiamo detto più sopra, licenziose parafrasi.

Sarà facile a comprendersi che nell'esporre con istorica imparzialità i vizj che nelle scuole

delle arti erano comuni tanto all'Italia che alla Francia, quantunque prosperante sotto il regno di Luigi XIV, non abbiamo con ciò inteso di oscurare il brillante di quell'età, e lo splendore che in quell'epoca rifulgeva su gli altri studj. Il gusto nelle arti e nelle lettere è ben altra cosa che il grande, il magnifico, il copioso, lo straordinario. La storia delle arti presso gli antichi popoli dimostrò le stesse fasi, e non sempre fu pari la squisitezza del gusto e la potenza dei mezzi. Al secolo d'Augusto le arti erano in tutta la loro grandezza, senza essere disgiunte dalla severità che le sostenne nella linea del bello e del perfetto: terminava quel secolo, e il fastoso, il grande, il dovizioso invase i diritti del bello, del semplice, del gentile. Così le fondamenta, le prime linee, e le prime parti della basilica di san Pietro furono tracciate nell'aurea età di Bramante; Michelangelo vi aggiunse del meraviglioso, e i suoi successori la storpiarono, altri per renderla più magnifica sopraccaricandola di ornamento, di varietà di colori, di forme, d'intagli, di geroglifici; ed altri coll'addossarvi una cattiva facciata: e ciò fu appunto nell'epoca stessa che il principio corruttore non trattenendosi in istretti confini, ma varcando le Alpi e gli Appennini, tenevasi in corrispondenza e in gara di mezzi e di

produzioni, producendo per tutto lo stesso effetto.

Non possiamo quindi in alcuna maniera convenire con un dotto scrittore in queste materie, il signor Eméric David, che inserì diversi articoli nei giornali di Francia per sostenere la preminenza che nel secolo XVII vuol accordata alla scuola di Francia su quelle d'Italia, mentre le troviamo di pari passo in pieno contatto fra loro, e cadute negli stessi difetti. E quantunque si voglia riguardare come una vera particolarità che distingue la scuola francese dell'arte in quest'epoca, l'essersi sostenuta malgrado gli ostacoli che al suo incremento presentava lo stato di decadenza delle arti italiane in quel tempo; e si voglia rendere meraviglioso il simultaneo progresso di quella colla corruzione sempre crescente di queste, non potrà mai venirne convincimento che basti a far prova che i francesi camminassero allora in una direzione opposta e più sicura di quella degli italiani.

Accorderemo senza ripugnanza che nel secolo di Luigi XIV la scuola francese non diramasse più da quella che si conosce sotto il nome di scuola di Fontainebleau, nè fosse un prodotto di quella del Bonarroti; ma è ben chiaro che se il grazioso e l'affettato della prima di queste non produsse gli allievi indipen-

denti che onorarono il secolo di Luigi XIV, e se è evidente che quei modi erano già dimenticati, fu appunto il non voler essere pedissequi dei vecchi maestri che condusse a nuove maniere senza una figliazione diretta di institutori. E quante volte per evitare uno scoglio non si cade in un altro più grande, e da un' affettazione che tende al gentile non si cade ad un'altra che tende più fatalmente al caricato o al pesante?

E senza por mente agli anni di nascita degli artisti, ma bensì al tempo del loro operare, affine di meglio costruire le epoche dell' arte, si troverà che li famosi artisti francesi Poussin, Vovet, Guillain, Sarazin, che nacquero tra il 1581, e il 1594 trovaronsi tutti contemporanei di Pietro da Cortona, del Bernini, del Borromino, dell' Algardi: ma fra tutti questi un pittore, il solo Poussin ebbe il buon genio suo tutelare che lo condusse in Roma con una benda sul ciglio senza portar seco i principj falsi della corruzione delle arti patrie, senza adottare i vizj dominanti fra gli artisti italiani, e non la levò dagli occhi che quando fu dinanzi alle opere di Raffaello. Bisogna quindi con tutta imparzialità e giustizia convenire che in un epoca di gusto sì falso in tutta l' Europa la palma nelle arti spetta al Poussin, e la gloria sarà, se vuolsi, divisa tra il paese ov' ebbe la nascita, e quello ove ricevette gli insegnamen-

ti. Soltanto sarà da rimarcare, che Poussin non imparò in Francia, e non vi fondò mai scuola od insegnamento, e le sue lettere autografe da noi citate e la storia dell'arte ci dimostrarono qual fosse la trista sua sorte in patria quando vi apparve fatto già grande, e come gli fu forza nuovamente ricovrarsi a Roma per salvarsi dalla dominazione prepotente di le Brun.

Quando poi vogliasi con verità e senza prevenzione giudicare degli altri, per certo non si porranno in bilancia le Brun coi Caracci, per quanto il rispettabile giudizio del Lanzi chiami enfaticamente il primo il Giulio Romano della Francia: povero Giulio se si vedesse associato un tal compagno! e chiediamo perdono al celebre scrittore della storia pittorica se non ci accordiamo punto nè poco con lui in questo giudizio. Che se poi voglia aversi primato tra scultori in quell'epoca, li stessi francesi imparziali non sapranno a chi darlo, se chiamarono d'Italia il Bernini; e per certo le opere di questo maestro con tutti gli immensi difetti che le deturpano non furono superate da quelle dei suoi antagonisti francesi, sebbene l'estensore degli articoli citati de' giornali francesi chiami il suo Puget *pathétique, sublime, inimitable*, il quale *depuis long temps il n' avait plus autour de lui de rivaux; tandis que conservant pour les maîtres qu'il avait honorés dans sa jeunesse un*

religieux respect, il enviait encore le style pesant de l' Algarde, et le tiéde ciseau du Bernin: delle quali due ultime sentenze una può trovar eccezione ed è quella di accusar di *freddezza* il Bernino. Concludesi poi dallo scrittore francese nominato, che il marchio delle scuole romane corrotte rimase impresso in alcune parti delle opere di Puget a cagione dell'eccessiva sua ammirazione per l'Italia; talchè anche in questo caso vorrebbe provarsi che l'Italia impedì a' scultori francesi *patetici, sublimi, inimitabili* di attingere all' ultimo grado di perfezione, nel modo stesso che la scuola francese si pretende che fosse un'altra volta corrotta, e che i suoi progressi venissero inceppati allorquando nel XVI secolo una folla d'artisti italiani portarono in Francia la ricca dote dei più begli ingegni di quell'età.

Non è nostro oggetto l'andar rintracciando in questi ultimi tempi il poco che in quest'arte può meritare qualche rimarco presso le altre nazioni di Europa. Tutte convennero di fondare delle piccole riunioni di giovani artisti in Italia, e in Roma particolarmente, acciò vi imparassero le arti del disegno in ogni ramo; quindi intagliatori di gemme, paesisti, incisori in rame, pittori d'istoria, scultori, architetti stranieri riempirono l'Italia, e di moltissimi di questi noi abbiam già parlato ove l'opportunità ci

ha fatto riconoscere il valore delle loro opère. Non mai per invadere il diritto delle altre nazioni, cosa che non suol farsi dagli italiani, neppure per rappresaglia, ma per fratellanza unicamente di studio e di abitudine si riguardarono sempre fra gli scultori italiani Giovan Bologna, il Francavilla, il Fiammingo; come si ritennero per fratelli dell'arte italiana i due Pussini, il Lorenese, Vernet con molt' altri, che vissero lungamente sotto di questo cielo, vi appresero il bello stile dell' arte, e segnarono nelle opere loro o l' impronta della nostra ridente natura, o i modi delle scuole d' Italia.

Le opere degli scarpelli italiani furono preferite e ricercate a tutte le corti di là dai monti, e in tutti i gabinetti dei ricchi e dei mecenati di questi studj; e qualora si tratta di seguire i progressi dell' umano ingegno nella storia dell' arte, non produrremmo che uno stucchevol ritardo ai lettori, se ci proponessimo di farli vagare rintracciando per la Spagna, l'Inghilterra e la Germania i progressi di questi studj, sui quali accaderanno forse alcune considerazioni ove si parlerà delle statue equestri; mentre ci sembra di scorgere che il comun voto sia impaziente di conoscere le nostre opinioni sullo stato delle arti nel momento del loro ultimo risorgimento dallo stato infelice in

cui trovolle quel solo degli artisti viventi di cui ci siam proposti di parlare.

Arti in Germania.

La maggior parte degli artisti che ebbero celebrità o in Germania o in Ispagna studiarono di modellarsi sulle opere italiane, o vennero a lavorare in Italia; come fu di quel Leonardo Kern nativo di Forchtenberg, che prima studiò in Germania, poi in Italia, famoso per lavori non tanto di marmo come di legno e d' avorio; il quale ebbe un figlio chiamato Giovan Giacomo educato alle arti in Italia, che lavorò poi molto in Olanda e finì i suoi giorni in Inghilterra. L'insistente solerzia tedesca rese anche celebrato quel Goffredo Leigebe di Slesia, insigne intagliatore di piccole statue equestri di ferro, delle quali si celebrano e si mostrano quella dell'imperator Leopoldo a Copenhaguen, quella di Carlo II re d' Inghilterra nel museo di Dresda, l'ultima del grand' elettore Federico Guglielmo in sembiante di Bellerofonte sul Pegaso che combatte la Chimera e conservasi nel gabinetto reale di Berlino; opere che meritarono il non difficile onore di essere intagliate in rame. Non parleremo di Matteo Rauchmüller autore della colonna detta della Trinità a Vienna terminata nell' anno 1693; nè di Andrea di Schlüter, il quale stette studiando in Roma, e di cui in proposito delle statue equestri accadrà di tener discorso a suo luogo; nè

di Baldassarre Permoser, che lavorò parimente quattordici anni in Italia avanti di rendersi a Berlino e a Dresda; nè di molti altri che trattarono lo scarpello imitando più i difetti del secolo che le bellezze delle epoche precedenti; alcuni dei quali, anche in proposito di quest'arte esercitata in Venezia, abbiamo già particolarmente rammemorati.

In Ispagna.

Non mancarono scultori neppure alla Spagna; ma abbiamo già in più luoghi della Storia ricordato come diversi italiani colà furono a diffondervi il gusto delle arti nostre, e parecchi spagnuoli vennero a studiar in Italia, cosicchè per questo contatto seguì una costante imitazione; e se nelle opere di scultura avesse ottenuto altrettanto avanzamento che in quelle di pennello, si potrebbe molto gloriare la Spagna anche per quest'arte. I biografi spagnuoli tennero conto dei nomi degli artefici che si distinsero ed ornarono principalmente le chiese in Madrid, in Granata, in Cordova, in Siviglia; e Alfonso Cano, Fernandes della Vega, Giovanni de Rebenga, Giuseppe de Mora, Pietro de Mena y Medrano, Pietro Roldan, don Raimondo Capuz, Pietro Costa, don Giovanni de Kinestrosa, don Antonio Salvador, don Luigi Carmona, e parecchi altri, che lungo saria qui nominare, furono distinti in patria, ma non levarono grido a segno di tener luogo nella sto-

ria dell'arte. Alcuni fecero piccoli modelli per lavori d'oreficeria, altri erano capricciosi inventori d'ornamenti, altri plasticatori, e tutti tenevano dietro al gusto dominante del secolo, mettendovi tutto quel calore che è proprio dei popoli meridionali; i quali se sono diretti per un sentiere non fallace progrediscono felicemente, come deviano largamente se avvenga che sbaglino direzione. Le guglie che veggonsi scolpite nelle principali piazze di Napoli servono a far conoscere il singolar andamento che prendono le arti quando la sobrietà ed il buon gusto cedono il luogo al lussureggiare degli ornamenti e all'affluenza dei mezzi.

In Inghilterra.

Ma per quell'affinità che l'architettura ha coll'arte dello scarpello, non possiam noi chiudere questo libro senza un tributo di lode ad un uomo di raro ingegno e di gusto esquisito, al Palladio dell'Inghilterra. Questi fu Inigo Jones. Alla corte di Carlo I patrocinator generoso delle arti, che tanto intese al lustro e alla felicità della nazione, trovò questo straordinario talento la protezione che meritava, e nella sfera de' suoi studj non contribuì meno di Milton, di Newton, di Lock ad elevar l'Inghilterra fra le più culte nazioni d'Europa. Venne e studiò due volte in Italia; e di qua recando ricca dote di dottrine e di gusto, colla scorta del suo lucido ingegno abbellì poi la patria di

ogni genere di sontuosi edificj. L'Italia aveva già trascorse le brillanti epoche degli aurei secoli di cui abbiamo scritta la storia, che l' Inghilterra era ancora selvaggia; e fino al 1623 quasi tutta Londra era di legno, dovendosi al cav. di Arundel l' esempio delle prime fabbriche per i privati di pietra. Jones immaginò il gran palazzo reale con sei grandi cortili, con un ingresso a guisa d' arco di trionfo ed elegantissime torri agli angoli; che se fosse compiuto, per la sua ampiezza, maestà e ricchezza potrebbe tenersi per uno de' primi palazzi del mondo. Ma non potè erigerne che una piccola ala detta *banquetting-house* ossia camera d'udienza, la cui volta dipinse Rubens, e i lati Vandick: sul suo disegno fu eretta l'*eschange* o sia la borsa reale, la bellissima chiesa di san Paolo a *Coven-Jardin*, e moltissimi altri ricchi e sontuosi edificj; ma se non esistesse che il solo palazzo reale di Paolo II a *Greenwich* condotto da Webb sui disegni di Inigo Jones, che fu poscia da Guglielmo III assegnato ai marinari invalidi, ciò solo basterebbe a costituire la fama dell' architetto, essendovi pochi edificj che possano a questo confrontarsi per la magnificenza, la bellezza, la comodità e la estensione: e se ad alcuno piacesse di far eccezione a tutte queste troppo nobili prerogative, non confacenti ad un edificio destinato

per poveri marinai resi invalidi, dovrà scusare l'architetto che lo immaginò con altro destino, come abbiam visto, ed applaudirà poi, e riconoscerà convenientissimo che a' marinai inglesi venga assegnata per finirvi i loro giorni la più bella abitazione dell' Inghilterra, se la prosperità della nazione è debitrice di tutto il suo incremento e della sua forza alle loro fatiche e al loro valore.

CAPITOLO SESTO

DELLE STATUE EQUESTRI.

Non è agevole il parlare delle statue equestri sulle quali abbiamo taciuto pel corso di tutto il lavoro al cui fine ci andiamo affrettando, senza far prima precedere alcune riflessioni e sugli antichi monumenti di questo genere e sui cavalli. Un tale argomento però aprirebbe il campo a curiose ricerche che molto ci porterebbero lontano dal nostro scopo, nelle quali, quanto per noi si potrà, studieremo di non andar divagando.

Se noi non avessimo altro avanzo di antichità che le monete e le gemme, trarrebbesi da queste bastevole convincimento non tanto del molto uso degli antichi in rappresentare cavalli d'ogni maniera, e sciolti e attaccati, e nelle statue equestri, e negli stadj accoppiati alle bi-

ghe, e nelle pompe a' cocchi trionfali, quanto dell'espressione simbolica che traevasi dall'effigie di questo superbo animale, espresso in una quantità di monete della Magna Grecia e della Sicilia. Napoli, Palermo, Messina, Catania, Siracusa, Gela, Selinunte e tutte le belle monete di Gelone e di Jerone presentano cavalli, minotauri, e altre bestie nelle quali esercitati erano gli artefici antichi con incredibile eccellenza di magistero. L'unione del cavallo alla figura umana, anche più comune di quella del toro, diede soggetto a una quantità di sculture della maggior eleganza per l'ornato degli edificj e per il lusso con cui scolpivansi anche le fronti degli antichi sarcofaghi. Le pugne di centauri, di lapiti, di amazzoni, i fregi del tempio di Teseo, quelli del Partenone, e una gran serie di sparsi monumenti stanno a conferma del grand'uso e degli studj profondi che gli scultori in ispecie avevano fatto sugli animali.

Cavalli sulle monete e gemme.

Meno che i colossi di Montecavallo in Roma, i quali debbono alla solidità della massa una qualche conservazione, non ci rimangono in essere altri marmi di una mole così grandiosa, e crediamo di dover ascrivere particolarmente la ragione alle seguenti cause. Li cavalli di scarpello in tutto tondo sono fra' monumenti i più difficili a resistere alle ingiurie del tempo, stante l'isolamento delle gambe che

per il peso del corpo rimangono estremamente esili nel marmo, cosicchè pochi crediamo essersene scolpiti dagli antichi, i quali dovevano naturalmente preferire il bronzo, per le statue equestri non solo, ma per le bighe o cocchj trionfali, necessaria essendo la leggerezza pei carri, a cagione dei trafori delle ruote, del timone e delle altre parti accessorie, ove avrebbe servito assai male e poco durevolmente la fragilità della pietra. Senza la vicenda straordinaria che seppellì fra le lave la città di Ercolano, non esisterebbero certamente illesi dall'ingiuria di quasi venti secoli le statue equestri di marmo dei Balbi, le quali da quell'epoca memorabilissima fino a nostri giorni stettero custodite dalla lava che le recinse e difese da quei tanti urti a cui non seppero resistere i più saldi edificj in cento parti del mondo. E risalendo a' probabili motivi pei quali fu eretta forse sino dal tempo d' Augusto una statua equestre a Nonio Balbo dagli ercolanesi, e partendo dall' epoca in cui esistevano il padre ed il figlio di questa famiglia fino a quella dell'eruzione che seppellì la città, queste statue appena un secolo stettero esposte nel luogo pubblico in vicinanza del teatro, e le fratture e le mancanze riconosciute specialmente nella statua del padre debbonsi ragionevolmente attribuire al terremoto che di poc' anni prece-

Colossi di Montecavallo.

dette l'eruzione, senza di cui avremmo trovati perfettamente conservati questi due monumenti, come trovaronsi intatti li vetri, le ova, e le materie più fragili nella sepolta città (1).

Le statue equestri, cavalli, carri di bronzo poi, che sappiamo esser stati tanto comunemente in uso presso gli antichi, opponevano per la preziosità della materia un ostacolo troppo evidente alla loro conservazione, come lo enuncia la lagrimevole storia di tanti saccheggi presso tutte le nazioni del mondo: oltre di che anche per l'azione del fuoco e degli altri principj che contribuiscono all'ossidazione dei metalli, sonosi distrutti e decomposti più facilmente i bronzi che i marmi, quantunque inosservato ne sfuggì qualcuno alla cupidigia dei devastatori. Cosicchè sfigurati ed infranti trovaronsi talora monumenti che la terra aveva forse raccolti intatti nel suo seno. Per le quali cose il

(1) Dione Cassio c' insegna che l'anno di Roma 722, secondo il computo di Varrone, Nonio Balbo tribuno del partito d'Augusto s' oppose fortemente all'editto che volevasi pubblicar contro di lui in favore di Antonio. In aggiunta a ciò il lustro che alla famiglia Nonia dava la parentela di Augusto, come scrive Svetonio, scemerà la sorpresa che in Ercolano venisse onorato di statua equestre un uomo di tanta importanza. L'eruzione che seppellì Ercolano fu nel 79 dell' era nostra che corrisponde all' 832 di Roma, cosicchè in quel periodo di 110 anni le statue furono scolpite e subirono anche gli effetti del terremoto, 14 anni avanti l'eruzione.

maggior numero degli antichi cavalli e dei cocchi ci pervenne in marmo nei bassirilievi, sui pochi rimasti fregi degli edificj, e nelle monete poi più particolarmente per le costumanze di seppellirle cautamente nel tumulare gli estinti.

Il Partenone, il monumento di Teseo, quello di Filopapo, e qualche altro marmo, che la avidità degli studiosi delle antichità raccolse da antiche ruine, ci conservano i più squisiti resti di bellissimi cavalli in mezzo rilievo, il tempo e gli autori dei quali sono i meno controversi d'ogni altro avanzo d'antichità, poichè legati colla storia degli edificj a cui appartengono.

Pochi cavalli di bronzo ci rimangono ancora a fronte dell' immenso numero di statue equestri, e di quadrighe che sappiamo aver abbellito i pubblici luoghi della Grecia e di Roma, e difficilmente potrà aversi traccia, che i bronzi residui di cui Napoli, Roma, Firenze e Venezia sono superbe possano ascriversi a Calamide, che Plinio assicura essere stato il più celebre nel modellare i cavalli; come indubitata è l'epoca e la scuola da cui escirono i fregi del Partenone, opera immortale di Fidia e de' suoi allievi. Cosicchè riconosciuto lo stile senza alcuna specie di controversia che distingue i lavori di questo divino statuario, abbia-

mo un argomento per giudicare se alcune altre opere di sommo pregio che esistono d' incerta data possano con ragionevolezza di deduzione assegnarsi a quell'epoca così distinta.

Li quattro cavalli che posano sulla basilica di san Marco, una testa di cavallo della stessa grandezza dei precedenti che vedesi nel gabinetto dei bronzi della galleria di Firenze e stava al palazzo Riccardi, il cavallo di Marc'Aurelio in Roma, alcuni frammenti di bei cavalli di bronzo che dissotterraronsi in Ercolano, e la testa superstite del cavallo colossale di bronzo che stette anticamente a Napoli, e colle altre antichità fa parte del museo di quella dominante, trattovi dal cortile del palazzo dei duchi di Matalona, ove pur qualche secolo stette, questi sono i maggiori fra' bronzi esistenti, senza tener conto di lavori in minor dimensione intorno ai quali la storia dell'arte non levò tanto grido.

Bellezze di Cavalli.

Quando gli statuarj si proposero di modellare il cavallo, è naturale che convenissero sulle principali bellezze delle forme di questo animale; ma queste convenzioni le trassero certamente dagli usi a cui si destina, e dalle razze che producono i cavalli che meglio si adattano alla corsa, alle fatiche e alla guerra. Avevano gli antichi una quantità di razze celebrate, ma fra i cavalli cappadoci, epiroti, persiani, achei,

siciliani ec. davano la preferenza ai tessali come i più nervosi, i più asciutti, i più adattati a dividere coraggiosamente coll' uomo ogni rischio e periglio. Le gemme infatti del maggior pregio per il lavoro ci danno i cavalli lanciati nel corso con tutti i tratti che meglio esprimono la velocità, come la più caratteristica fra le prerogative del cavallo; le monete ci presentano le forme sempre più svelte de' cavalli tessali, il ventre asciutto, la groppa rotonda, il petto largo, il collo muscoloso e non pingue, le gambe tendinose, la testa scarna, e lo stesso veggiamo nei bellissimi cavalli del Partenone, i quali in qualunque de' lor movimenti svelti e graziosi dimostrano l' agilità cervina e una vivacità ed un brio, che di rado si può unire alle forme dei cavalli della Francia, della Germania, dell' Italia superiore, e appena in piccola parte rimane a quei del mezzo giorno, troppo però pesanti di collo, e colle estremità troppo corte, per poter avvicinarsi a quel genere di sveltezza che scorgesi generalmente presa di mira dai migliori artisti dell' antichità. Piuttosto fra le razze più fine dei cavalli d' Inghilterra e di Danimarca s' incontra qualche cosa che può meglio ricordare nel naturale quella bellezza che s' erano prefissa a prototipo gli antichi. È indubitato che se possedevano per diversi usi diverse razze di cavalli, fa-

cevano modello dell' arte preferibilmente quelli che univano le indicate prerogative; e la maggior copia dei monumenti di prima bellezza sono tutti tendenti alle stesse forme sempre preferite, ancorchè possano riconoscersi di una data molto diversa gli uni dagli altri.

Medaglie greche.

Noi presentiamo alla Tavola XVIII quattro medagline, ove cavalli di massima bellezza si danno in disegno, tratti con tutta la possibile diligenza da originali conservatissimi offertici dal signor Linckh versatissimo in questi studj e diligentissimo osservatore ne' suoi viaggi fatti per tutta la Grecia.

Questi cavallini, non meno che quello intagliato in una gemma offertaci dallo stesso, sono tutti ben pasciuti, non scarni, non esili; non secchi di stile, ma svelti di forme, asciutti di collo, agili nelle membra, e toccati così magistralmente che osiamo dire di non conoscere nell'arte produzioni di maggior perfezione in così piccole dimensioni. Il numero 1 avanza rapidissimo nella corsa con tutta la velocità del movimento; il numero 2 presenta con tanta verità il cavallo che pasce, e per la agilità delle svelte sue gambe non potendo giugnere facilmente col muso ad attaccarsi all' erba, è costretto di ripiegar le giunture; ma nello stesso tempo espresse l'artista le membra in riposo pingui e rotonde, senza punto nuocere

alla sveltezza delle forme dell'animale. Queste due prime medaglie d'argento sono di Larissa, e sono improntate coi cavalli tessali nazionali. Ciò apparisce dalle iscrizioni, sebbene nella seconda non leggasi che la seconda parte della parola, trovandosi scritto tanto ΛΑΡΙΣΑΙΑ che ΛΑΡΙΣΑΙΩΝ, e colle ultime quattro sole lettere trovasi riportata esattamente questa rara medaglia d'esimia bellezza anche nell' opera di Gesnero *Numismata graeca populorum et urbium. f. Tiguri* colla testa di Medusa nel diritto. Il numero 3 presenta il cavallo che accingesi al movimento, e il numero 4 dimostra quel grazioso posarsi sull'anca di un cavallo che arretri e si volga a mezzo il suo corso. Questa terza medaglia è tarentina, trovandosene una affatto simile coll'iscrizione tra le quattro gambe del cavallo ΕΥΚΛΕΔΗΣ. È però vero che le due prime lettere ΣΥ, che veggonsi nella da noi prodotta, potrebbero ad alcuni farla credere siracusana; ma ne abbiamo altre tarentine con le due stesse lettere nella parte superiore e nell'inferiore fra le gambe del cavallo ΛΥΚΩΝΟΣ, come è riportato nella T. XXXII del Golzio *Sicilia et Magna Graecia. f. Antuerpiae*. La quarta evidentemente è siracusana, ed incontrasi nell' opera di Gabriello Castelli intitolata *Siciliae populorum et urbium veteres nummi. f. Panormi:* 1787, ove leggesi, *secun-*

dus qui inter aeneos est obvius, inter argenteos maxima gaudet raritate: eam quoque protulit Pancratius, et Jovis habet caput cum inscriptione, ΖΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ, *prout in præcedenti, ab adverso vero conspicitur equus infrenis cum populi nomine;* il qual nome è corroso nell' originale da cui abbiam tratto il disegno della presente. Il cavallo tessalo non avrebbe offerto modello ai tipi della Magna Grecia e della Sicilia, che non dissomigliano molto dalle medaglie di Larissa, se non si fosse ritenuto come il miglior modello dell' arte. Tutti questi cavalli non discordano punto dalle bellezze che possonsi esaminare nella stessa Tavola, ove stanno tracciate tre parti anteriori di cavalli tolti da' fregi del Partenone. Lasciamo il giudizio a chi sia famigliare al bello ed all' elegante per pronunciare se in materia di cavalli venne mai espresso niente di più vivace, di più spiritoso, di più gentile, e se in quelle attaccature di collo, in quelle aperte narici, in quell' asciutto di testa, in quel contorno ripieno di tanta grazia non vedasi tutto il magistero dell' arte la più sublime e più fina. Se di questi non può dirsi che loro altro non manca che il nitrito, non saprebbesi in favore di quali altri cavalli poter azzardare una simile espressione; e non si veggono rappresentati cavalli in azione, ove meglio siano osser-

Cavalli nei fregi del Partenone.

vati i movimenti della bocca, delle narici e dell'orecchio soprattutto, che dinota quel carattere ardente sì proprio dell'azione del cavallo, e fa che ad un tempo, ove il possa, usi delle zampe e dei denti persino, e tutto spirante fuoco dagli occhi e dalle nari prenda, non meno dell'uomo, una parte attiva nel calor della mischia.

Cavallo in un basso rilievo di villa Albani.

Anche nella villa Albani avvi un frammento da noi sempre ritenuto in altissimo pregio, e giudicato come appartenente alla più sublime antichità: infatti lasciando a parte il significato del marmo come estraneo al nostro oggetto, abbiamo riscontrato che il signor Zoega dottissimo, nelle sue ultime illustrazioni dei marmi di quella villa, lo ritenne per opera del tempo e dello stile di Fidia, come i nostri lettori più agevolmente potranno verificare in confronto dei tre cavalli citati del Partenone.

Dalle quali osservazioni ci sembra poter dedurre, che la bellezza del cavallo si fece consistere generalmente nell'agilità delle sue forme, fintanto che l'arte non piegò troppo sensibilmente verso la sua decadenza, o veramente finchè non si propose d'imitare materialmente altre razze di cavalli, ove meno campeggiavano il brio e la sveltezza dei tessali corridori.

Gli artefici greci lavoravano ancora i cavalli su questo stile cinque secoli dopo Fidia, poi-

chè d'un tal carattere asciutto, nervoso, e snello si veggono i cavalli riportati dallo Stuard nel monumento di Filopapo, che gli fu eretto in vicinanza d'Atene al tempo di Trajano, già salutato col titolo di *Optimo* Augusto, e trionfatore dei germani e dei daci, senza che gli fosse ancora conferito il titolo di *Partico* come risulta dall'iscrizione, e per conseguenza innalzato tra l'anno 109 e il 111 dell'era nostra. Noi citeremmo con esitanza monumenti non veduti nella loro originalità, se non avessimo un convincimento assai onorevole della fedeltà con cui quel viaggiatore inglese produsse gli accuratissimi disegni delle sculture del Partenone, i quali da noi confrontati co' modelli formati sugli identifici marmi e di recente veduti, ci persuasero della sua diligenza scrupolosa e della preziosità di quell'opera. Supposto che il celebre Calamide avesse rappresentati i cavalli con maggior eccellenza che nol fece Fidia, non per questo introdusse diversi modi, e non disconvenne mai da quelle bellezze passate in canone dell'arte; giacchè veggiamo costantemente che le stesse prerogative di sveltezza furono ritenute al tempo di Fidia, di Lisippo, di Calamide, come costituenti il bello fino a quasi un secolo prima di Marco Aurelio.

Cavalli del monumento di Filopapo.

Crediamo in questo luogo di render giustizia alla diligenza ed al gusto finissimo del signor

Hennius modellatore in plastica assai distinto, il quale produsse in piccola dimensione gli interi fregi esterni ed interni della cella del Partenone, e ne trasse le forme così compiute e perfette, che ne potè multiplicare dei getti soddisfacendo la curiosità degli artisti e degli intelligenti. Non conosciamo che di alcun monumento siasi mai fatto altrettanto, e sarebbe invero ciò desiderabile quanto proficuo. Quel prezioso repertorio di piccoli modelli ci fa conoscere come Fidia sia quel fonte a cui si abbeverarono tutti gli artisti, siccome Omero quella sorgente a cui attinsero i poeti; e non mancano nei fregi del Partenone i motivi di molte statue di massimo pregio che si ammirano nelle gallerie, ed appartengono ad epoche posteriori. In più d'un luogo vedesi il preciso atteggiamento dei Colossi di Montecavallo, e del Marte in riposo di villa Lodovisi, non che di altre figure espresse in marmi, o in gemme intagliate; e l' *opus Fidiæ* di moderna data scolpito sotto uno degli antichi citati Colossi potrebbe esservi stato posto dall' essersi riconosciuta non dubbia la derivazione del concetto nelle invenzioni di Fidia. È immancabile che se nell'arte si determinò per convenzione un bello ideale sulle forme del cavallo, studiando piuttosto il genere che la specie, questa fu opera di Fidia, e non fu in alcun modo alterata, ma

seguita dagli scultori che vennero dopo, attenendosi a quei tipi sublimi di perfezione.

Bronzo colossale di Napoli.

Passando da questi monumenti all'esame dei cavalli di Napoli, noi presentiamo alla Tavola XIX la testa del cavallo colossale che stette diversi secoli nel cortile del palazzo Caraffa dei duchi di Matalona; ed è singolare come questo grandioso monumento per il suo stile e per la sua dimensione fu notato dal Vasari appartenere a Donatello, quasichè vi si potessero ravvisare tracce anche minime di arte italiana del XV secolo. Quest'errore probabilmente derivò dall'esser stato Donatello a Napoli e aver forse veduto, lodato e studiato questo celebratissimo frammento, in occasione che ricevette la commissione pel monumento Brancaccio a sant'Angelo in Nido (1); e vi fu probabilmente avanti di fondere la statua equestre di Padova in bronzo. Questa testa magistrale concentra in se stessa tutti i tratti della maestà più subli-

(1) Nella prima edizione del Vasari stampata dal Torrentino nel 1550, rimane dubbio se veramente Donatello fosse in Napoli, indicandosi che il monumento per s. Angelo in Nido, lavorato a Firenze, venne spedito a Napoli per acqua: ma poichè sappiamo esser stato Donato in Roma a farvi studj, può argomentarsi ragionevolmente che si recasse a Napoli, o a riceveryi l'ordine di eseguire il monumento, o a collocarlo in luogo dopo eseguito; e perciò forse gli venne attribuito dal Vasari il lavoro della testa di cavallo.

me, tutto il fuoco dell' espressione, tutta l' energia e la più gran larghezza di stile, senza minutezza di lavoro; ed ove si trattò di mole grandiosa, ebbe l' artefice una quantità di avvedutezze che attestano la vera scienza dell' arte, poichè ciò che in cavalli di minor mole, sarebbe divenuto meschina imitazione e troppo servile, diventava essenziale in quegli spazj amplissimi. Mostrò infatti le orecchie piene di pelo, onde non producesse sconcio effetto l' oscuro soverchio del vuoto, e a fior di pelle segnò con molta sagacità la protuberanza delle vene. I crini sono tagliati, ma veggonsi i peli più lunghi del collo addossarsi alle chiome recise. Le cavità dell' occhio non sono forse tanto risentite quanto amerebbesi per produrre più vivacità nello sguardo; le orecchie sono mosse coll' avanzar della destra e il ritirare della sinistra. Le rughe prodotte nella pelle del collo, ove la mascella rientra, sono indicate con incredibile e tale verità, che in ogni altro cavallo esaminate non reggono a quel confronto. Le ossa sono marcate senza far pompa di un teschio anatomico, e la grossezza della pelle cuopre largamente le sinuosità le più profonde e più acute. Le narici e la bocca possono dirsi il capo d' opera dell' arte, e per quanta cura ci siamo dati, onde il disegno non tradisca la bellezza dell' originale, tracciandolo di nostra ma-

no, malgrado l' incostanza di fredde e umide giornate e la poca luce che trovammo nella sala terrena ove sta il monumento deposto, non ostante a fronte di un bronzo sì classico, ogni accurata indicazione lineare diventa tenuissima cosa. Si credette in antico sacro a Nettuno, e che in seguito rappresentasse l' insegna della città. Osservando però questo grandioso monumento, per quanto dal capo e dal collo è permesso di dedurre intorno al resto del corpo, a noi ricorda la mossa superba e animata dei Colossi di Montecavallo, che certamente stanno fra più bei marmi dell' antichità per la purità e la semplicità del loro stile; e tutto al più, se giudicar si dovesse dell' uno in confronto degli altri, non potrebbe notarsi in quanto al bronzo che la probabilità di essere stato fuso qualche tempo dopo le citate sculture, per quella maggior pratica e facilità che s' introdusse al tempo di Lisippo nelle opere di fusion colossale, le quali immense furono nell' epoca d' Alessandro, assegnando sempre ai Colossi di Roma l' epoca immediatamente anteriore, che che ne dicano gli antiquarj mancanti di positive nozioni: poichè certamente Prassitele e Fidia non si sdegnerebbero di veder incisi i loro nomi su quei monumenti, che dagli occhi sani saranno giudicati degni di loro. Cosicchè da noi non avrà taccia di delirante chi

volesse attribuire questo bronzo all'epoca del gran Macedone. L' iscrizione che leggesi sulla base (1) fa in poche note la storia di questo cavallo; cosicchè risparmiamo alla nostra pen-

(1) QUÆ MEA FUERIT DIGNITAS, QUÆ CORPORIS VASTITAS
SUPERSTES MONSTRAT CAPUT
BARBARUS INJECIT FRENOS
SUPERSTITIO AVARITIESQUE DEDERUNT MORTI
BONORUM DESIDERIUM AUGET MIHI PRETIUM
CAPUT HEIC VIDES
CORPUS MAJORIS TEMPLI CAMPANAE SERVANT
MECUM CIVITATIS PERIIT INSIGNE
ID GENUS ARTIUM AMATORES
FRANCISCO CARAFAE
HOC QUICQUID EST DEBERI SCIANT.

« Innanzi all'antichissima cattedrale, oggi s. Restituta,
« era ne' primi tempi un cavallo di bronzo di statura gran-
« de eretto sopra un' alta base per insegna della città. Ma
« perchè favoleggiarono, che Virgilio l' avesse magica-
« mente fondato, e fosse perciò di molta virtù contro i
« morbi dei cavalli, s' introdusse la superstizione di far-
« vi girar attorno li cavalli, o per guarirli, o per pre-
« servarli dalle infermità: per la qual cosa i santi Vescovi
« furono costretti abolirne affatto la memoria, onde rup-
« pero la detta statua, e del corpo ne fu formata la cam-
« pana grande della cattedrale; e il capo conservatosi fu
« poi messo nel cortile del palagio di don Diomede Caraffa
« nella via di Seggio di Nido » *Sarnelli Guida di Napo-*
« *li stampata nel* 1697 *pagina* 74.

Ma una tale asserzione fu fatta molto avanti che la guida suddetta, poichè il Vasari cita precisamente la testa sola già esistente nel cortile del palazzo indicato come cosa di remotissima origine, e ciò nella sola seconda edizione

ne il piangere sul barbarico trattamento che subì quella mole maestosa, non diverso da quello che venne riservato posteriormente a un marmo tutto scritto di nomi ercolanensi, il quale fu spezzato perchè si credette contenesse le *Litanie* degli antichi pagani; e non dissimile dal destino che toccò a un superbo busto di Giano bifronte, che da chi accudiva agli scavi fu fatto segare per averne così due busti e due teste (1).

Bronzi ercolanensi.

Oltre a questo bronzo sublime trovansi anche nel museo napoletano altri cavalli, fra' quali uno isolato che si pretende stesse con altri tre a una quadriga, e che trovato in seicento pezzi fu congiunto alla meglio, forse ricomponendolo con parti non allo stesso cavallo appartenenti, ma ad alcuno degli altri quasi affatto distrutti. Egli non ha alcuna orma di freno o di briglia; ha bensì un pettorale che, a guisa dei cavalli di Venezia, sovrapposto nell'attaccatura del collo al petto potrebbe far credere essere il lavoro in due getti; lo che si sarebbe

delle vite. Infatti Carlo Celano, nelle sue notizie delle curiosità di Napoli, racconta più positivamente che nel 1322 il cavallo fu disfatto.

(1) Relazione del cavamento di Resina per ordine del re delle due Sicilie, data in luce per la prima volta dal cardinale Querini, inserita in una lettera in data 16 marzo 1748 al professor di Gottinga Gio. M. Gesnero, stampata in Brescia.

potuto conoscere, ove l'integrità di quest'opera avesse consigliato di fare ulteriori esami ed ispezioni sul monumento. Per quanto presentasi in questo cavallo, vi si scorge molta dottrina nell'arte e tutto il vigor della vita, ch'è proprio nella rappresentazione di questo generoso quadrupede. Il moto delle orecchie è uniforme e non dinota quel continuo movimento di sensazioni che si manifestano con tanta rapidità successiva da questo indice che la natura ha posto sul capo dell'animale. Il moto delle gambe è contrapposto diagonalmente, alzando la destra davanti, e ad un tempo avanzando la sinistra di dietro. La sua struttura è agile e non eccede il naturale; il ciuffo è legato sul fronte, e le chiome sono recise (1). Nella stessa sala de' bronzi veggonsi alri due frammenti, che presentano due teste di cavallo grandemente diverse l'una dall'altra. Sono amendue

(1) Sul piedestallo fu posta la seguente iscrizione.

EX QUADRIGA AENEA SPLENDIDISSIMA
CUM SUIS JUGALIBUS
COMMINUTA AC DISSIPATA
SUPERSTES ECCE EGO UNUS RESTO
NONNISI REGIA CURA
REPOSITIS APTE SEXCENTIS
IN QUAE VESUVIVS ME ABSYRTI INSTAR
DISCERPSERAT MEMBRIS.

con briglia e freno, e l'una potrebbe avere appartenuto a statua equestre, e l'altra a un cavallo di una biga, poichè esprime questa un cavallo focoso e vivace che ripiega a modo di lepre le orecchie indietro, come osserviamo quando il corso dell'animale è accelerato, o quando il cavallo sente la rabbiosa emulazione che lo sprona. Le nari sono ardentissime e sbuffanti, ed è modellato con pochi ed espressivi tratti che lo rendono ammirabile. Non così l'altro frammento che direbbesi appartenere a più infelici tempi, e certamente ad artefice inferiore per la sua tozza e pesante esecuzione, e anche per le borchie del freno, ove probabilmente furono inserte pietre o cristalli colorati. Null'ostante in mezzo alla mediocrità dell'esecuzione si vede sempre presa di mira la stessa natura di cavalli agili e ben fatti.

Cavallo di Nonio Balbo.

Ma gli scrittori tutti delle cose ercolanensi, che non furono pochi, fecero gran maraviglia dei cavalli in marmo dei Balbi, i quali invero se non raggiungono il merito di alcuni bronzi, o dei frammenti indicati del Partenone, non mancano di aver bellezza che li distingue. Non è qui luogo ad esaminarsi da noi se le due statue perfettamente rassomiglianti, e modellate anzi l'una sull'altra, ad eccezion della testa soltanto, siano state così scolpite per povertà di genio, come scrisse taluno, potendo esser que-

sto il prodotto di varie cause; e non oseremo neppure di sentenziare, come da tutti allora fu fatto per effetto di maraviglia, e pel calore che infondeva negli animi la nuova scopertasi città sotterranea, che non si fossero veduti mai cavalli così disegnati e scolpiti, talchè di gran lunga dovessero tenersi superiori a quello di Marco Aurelio, e a quelli del Quirinale, e riguardarsi come la più bell' opera del mondo. Giudicando però senza prevenzione del merito di queste statue, non può negarsi bellezza e semplicità nelle forme, e imitazione accuratissima del naturale. I cavalli sono di nobile proporzione, di svelta, asciutta e gentile struttura. Ben lunge dal ravvisarvisi quella vivacità e quel fuoco che abbiamo osservato nel cavallo colossale di bronzo, hanno però le narici aperte e pronunciate, e dalla bocca e dall'arco del collo dimostrano ad un tempo quella impazienza e quella docilità tanto propria de' cavalli addestrati e che sentono la mano e la voce del loro signore. I crini sono lunghi e ondeggianti sul collo e sulla fronte, mostrando un' estrema finezza, cosicchè sembrano dinotare eccedente diligenza di scarpello; il moto dell' orecchie è grandemente pronunciato, abbassando quanto è possibile la sinistra in avanti, e ripiegando piuttosto all' indietro la destra, ciò però non in modo che indichi vivacità ma piuttosto flo-

scezza dell' orecchie. Avanzano la gamba sinistra molto alzata davanti in aspetto di guadagnare ardentemente il terreno, movendo ad un tempo nella stessa direzione anche la sinistra di dietro. Il moto della mano, con cui le figure maneggiano le redini, lascia conoscere la facilità e la grazia, mediante cui si comunica pel freno alla bocca del cavallo la volontà del suo moderatore. L' opera di scarpello in generale non è esagerata per troppa ricercatezza, nè trascurata con soverchia facilità; direbbersi un po' lunghe l' estremità, quando non sembrino d' esser tali per il carattere estremamente asciutto che le fa parere esili; nessun arnese veste il corpo del cavallo, e a differenza di altri marmi, nei quali vediamo le redini ed altre accessorie parti riportate in metallo a cagione della friabilità del marmo, qui veggonsi eseguite le redini di scarpello. Esaminando l' ossatura, le proporzioni, i movimenti di quei cavalli in marmo, possonsi giudicare imitati dalle razze di Arabia, e il maggior convincimento, per chi non abbia veduti cavalli di quella specie, si può trarre dalle stampe rare e bellissime di Melchiorre Lorichio, che il primo e il più esattamente ci trasmise disegni intagliati di figure a piedi e a cavallo e altre costumanze ed edifi-

cj turcheschi (1). Parecchi di quei cavalli hanno tanta somiglianza in ogni parte coi marmi dei Balbi, che è forza convenire sull' esistenza d'un modello comune tanto agli antichi scultori che al più moderno diligentissimo disegnatore, il quale esisteva nella metà del XVI secolo. Vedasi la testa del cavallo in marmo di Nonio Balbo alla Tavola XX.

(1) Vi sono tre edizioni dell' opera sui costumi turchi di Melchiorre Lorichio. La prima edizione, che è da noi posseduta, ed apparteneva al signor Mariette, porta la data del 1626, in Amburgo presso Michele Lering. La seconda è dell' anno 1641, Amb. presso Tobia Gunderman; la terza, medesimo luogo e stampatore, è del 1646. Quest' ultima è preceduta da un indice delle figure, tratto dai manoscritti dell'autore ma inservibile, poichè le tavole, non essendo numerate, non sono mai disposte con quell' ordine che suppone il catalogo il quale è numerato. L' opera è eseguita con un gusto e un' esattezza insuperabile. Il nostro esemplare è ricco di una tavola grande di più di quello della real biblioteca di Francia, che rappresenta la veduta di una moschea chiamata Solimania; e manca di tre tavole le quali rappresentano gli ornamenti d' oreficeria che adornano i berrettoni de' giannizzeri, le banderole e stendardi portati in una processione fatta a Costantinopoli nel 1558, mentre vi si trovava appunto il Lorichio, e l' ultima rappresentante diversi edificj che sembrano di fantasia. Queste ed altre osservazioni curiose intorno a un tale prezioso libro noi conserviamo di pugno dello stesso Mariette in fronte al nostro esemplare, dalle quali risulta che forse non esistono due esemplari completi di questa opera per la mancanza di numeri, di testo, di registri, essendo soltanto intagliata in ciascheduna tavola la marca del nome dell' incisore, coll' anno in cui fu eseguita.

Bronzo di Firenze.

Conservasi nel museo di Firenze un pregiatissimo bronzo che parimenti vedesi esser frammento di un cavallo antico di prima bellezza, Tavola XIX, di cui non altro rimane che il capo da noi presentato in due vedute. Era questo in addietro conservato nel cortile del palazzo Riccardi, ma passò non ha guari ad aumentare le preziose suppellettili della real Galleria. Anche in questo cavallo, come nei precedenti, osservasi la struttura asciutta, il collo svelto, e sebben muscoloso, non gravato però d'adipe soverchio a renderne pesante la forma. Le ossa, i tendini, i muscoli della testa sono indicati con una scienza grandissima dell' arte, tenendo di mira che abbian risalto le bellezze del cavallo nel rilievo dell' occhio, e soprattutto nel gonfiar delle nari, che per il giuoco dell'aria dilata a guisa di mantice le parti cedenti, e segna lungo la canna delle narici quel vuoto che esprime la magrezza della testa, in eseguir la quale l' autore parve animato dalla più vivace espressione. Dopo il cavallo colossale di Napoli, noi ardiremo di porre come secondo in bellezza questo di Firenze, rimanendoci a deplorare la perdita del restante del corpo, che se non destinato alle campane di una cattedrale, sarà d' altra maniera perito.

Cavalli di Venezia.

I cavalli di Venezia occupano finalmente il nostro ragionamento, e accade qui di parlar di

loro specialmente, giacchè a noi sembra, secondo le deduzioni che ci risultano dall'esatta ispezione su quel lavoro, che abbiano luogo in merito immediatamente dopo i citati bronzi, essendo essi di corretto disegno, e fra' più bei getti (in quanto alle forme) che sianci rimasti dell'antichità. Altra volta ci accadde di ragionar dei medesimi nel primo volume ove si trattò della basilica di san Marco; e pochi cenni intorno ai medesimi furono momentaneamente da noi accozzati allorquando vennero restituiti per forza dell'armi, e per sovrana magnanimità al pronao, da cui stettero assenti breve numero d'anni. Le sole congnietture, che da noi furono avanzate sulla loro origine, ebbero per base diverse osservazioni non ispregievoli, ma particolarmente vennero fondate sulla storia dell'arte e sui confronti cogli altri monumenti esistenti, che non fu luogo allora di sviluppare. Regolarmente opinando non potevano che avvalorarsi le opinioni, che appartenessero a quella delle epoche dell' impero romano, in cui i greci artisti, introdotto in Roma ogni modo di lavoro, andavano poi a mano a mano adattando il loro stile a quell'imitazione del naturale che avevano più di frequente sott'occhio. Indicano infatti questi destrieri quel grave e maestoso portamento, che da'cavalli di Spagna, di Napoli, e di Roma può l'ar-

te aver preso a imitare, piuttostochè dagli arabi e dai tessali; e a noi parvero, per così dire, l'anello che congiungesse i due modi di modellare, l'assolutamente greco, che risulta da tutti i monumenti trascorsi finora in esame, vale a dire agile, svelto, asciutto, e il greco misto di romano, come nel cavallo di Marc' Aurelio che presentasi in altra maestosa forma e imponente, ma più coperto di adipe, e meno asciutto e nervoso. L'epoca del secol di Augusto verso la sua metà nel tempo di Nerone ci parve poter conciliare questo passaggio di stile, precedente appunto di oltre un secolo il tempo in cui fu gettato il cavallo che vedesi in Campidoglio, e ci abbandonammo a tutte le conghietture che servir potevano a convalidare questi argomenti, giacchè per quante nozioni allegar potesse la storia, non ci venne a notizia alcun passo pel quale rimanga inconcusso, che a Costantinopoli assolutamente non venissero recati cavalli di bronzo da Roma, sebben potessero essere stati trasportati anche da altre parti della Grecia: e non è infatti ad evidenza provato che nell' Ippodromo stessero soli quattro cavalli; poichè quell'edificio destinato alle corse poteva di moltissimi cavalli essere adorno: ed oltre al vedersene posti quattro alle carceri sopra i cancelli, ne potevano essere tanti altri alle mete, o nel giro; ragionevole essendo, che

da tante antiche quadrighe tolti infiniti destrieri, si fosse pomposamente ornato quel luogo di spettacoli con più di soli quattro cavalli. Ma sia comunque si voglia la cosa, ancorchè sulla origine di questi non si accordassero tutti i letterati, non cade in questo proposito altra discussione che del loro merito come produzione delle arti, e come monumento che può aver offerto nel risorgimento di queste in Italia a' nostri scultori i pochi sussidj di cui fu tanto più larga l'antichità ne' suoi marmi, poichè rimasero quelli in maggior numero intatti dalla voracità del tempo, e dall'avarizia e brutalità dei soldati (1).

(1) Escirono alle stampe diversi opuscoli intorno a' cavalli di Venezia e primieramente uno del signor Schlegel, che espose la sue conghietture. Si oppose egli al crederli di origine greco romana, contro le opinioni già da molti ennunciate, e dedotte dalle medaglie e dall' uso romano di porre le quadrighe sulle cime degli archi di trionfo, e suppone che presso i greci fosse egualmente costume di situare le quadrighe sulla cima degli edificj; e piacendogli poi di opporsi a ciò che da noi si disse contrariamente, gli fu forza concludere: *en ce moment je ne me rappelle point d' exemple grec d' une quadrige placée de cette manière.* Ma allorquando vogliansi dedurre dalle cose note le ignote, sembra che si potrebbe invertere l' argomento e rispondere, che essendovi appunto diverse autorità le quali confermano positivamente l' esistenza in Grecia di carri e cavalli nell' interno dei templi, e in altri pubblici luoghi sul piano o nei circhi, o nelle piazze, così non sia luogo a dedurre in favore di una contraria opinione che resta priva d' appoggio, mentre ciò che riporta della quadriga

I cavalli di Venezia ridondano alquanto di grossezza nei muscoli del collo rotondo, e non fatto a cuneo come nei cavalli osservati fin qui. Vedesi il loro corpo pesante, anzichè snello

di Lisippo fatta per quelli di Rodi, sta espresso con queste nude e semplici parole: *in primis vero quadriga cum Sole Rhodiorum*, Plinio lib. XXXIV c. 7. In Plinio non è una sillaba di più: e da questo passo, che non è mutilato, non può mai trarsi alcuna conseguenza contro il nostro opinare; e lo conobbe infatti così pienamente anche il dottissimo signor Schlegel, che fu astretto a dar di mano ai *supposti*, e alle *conghietture*, limitandosi a concludere che la quadriga rodiana *probablement couronnoit la cime du temple de cette divinité*. E nel riconoscere l'esistenza di parecchie quadrighe di bronzo nella Grecia (cosa che non fu mai da noi impugnata) non ne enumera poi alcuna *positivamente* sull'eminenza degli edificj.

L'aver noi tratto argomento dalla doratura di questi cavalli per supporli appartenenti ad un'epoca, in cui si amavano appassionatamente in Roma le dorature, non fu già detto per escludere un simil genere di splendore dalle opere greche; e dai pochi cenni della memoria da noi pubblicata in Venezia non può trarsi argomento contrario per dire che *l'assertion que les Grecs n'ont jamais doré leurs statues est si peu fondée, qu'on peut alléguer plusieurs exemples du contraire*. Ma non è raro che gli eruditi colgano accortamente qualche pretesto ingegnoso per isfoggiare la loro dottrina, fino col supporre talvolta che uno scrittore abbia detto ciò che non disse, specialmente se trattasi di chi scriva in diversa lingua.

Esclude egli egualmente l'imperfezione dei getti come argomento insussistente, credendo che le mancanze in questi da noi riconosciute sieno di lieve momento, e simili affatto a quelle che accadono ordinariamente; e senza aver fatta alcuna ispezione locale, pronuncia *cet ouvrage peut*

ed asciutto, le parti della testa sono piuttosto indicate di quello che siano risentite con quella risoluzione, che forma il bello e il caratteristico del capo di questo animale. Facile è in-

être considéré comme excellent aussi sous le rapport de la fonte: quando è positivamente il contrario.

Pare che questo signore confonda la sveltezza da noi riconosciuta nei cavalli greci colla magrezza di stile e l'infanzia dell'arte, producendo esempi di alcune medaglie ove nell'avanzarsi, dic'egli, le pratiche gli sembra di ravvisare più rotonde le forme del collo di questi animali; e qui sembra escludere persino l'autorità che in merito di produzione dell'arte con tanto diritto fanno le opere divine di Fidia, dicendo *on pourroit douter si leurs formes ne tenoient pas autant aux principes sévères de l'art à cette époque, qu'à la nature des chevaux qu'on imitoit*; forse che i principj severi dell'arte al tempo di Fidia escludevano la bellezza delle forme? o veramente la *severità* di questi principj vuol dire magrezza od esilità? Una serie di monumenti del più bel tempo e dello stile più aureo dell'arte ha già presentata la risposta a quest'osservazione, dei quali neppur uno si trova che non dimostri nei cavalli di bronzo, di marmo, in tutto tondo, e in basso rilievo, in gemme, e in medaglie, il collo asciutto e le forme agilissime e svelte di questo generoso animale. Ma il signor Schlegel, riconoscendo realmente un po' di pesante nello stile dei cavalli di s. Marco, abbandona per un momento la sua teoria, e soggiunge che non possono poi considerarsi come *des chevaux de course*, poichè *ce sont des étalons*. Ecco definiti i cavalli di s. Marco!!!

Le nostre opinioni sull'essersi lavorati in Roma i quattro cavalli di Venezia non furono avanzate che come congghietture, e non già come asserzioni, nè mai li credemmo opera di romani artefici, ma sempre di greci scultori, modellati però dinanzi a' più bei cavalli d'Italia. Nè dalla sovra citata memoria derivano nozioni positive d'alcuna

stituire i confronti tra le teste dei bronzi di Firenze e di Venezia, per essere appunto della medesima mole; ma dal paragone in effetto risulta, che il primo ha più energia di vita e

maniera atte a fissare la derivazione, o gli autori di questi cavalli.

Anche il dotto signor Mustoxidi corcirese, caldo di patrio amore, impugnò con una lunga sua dissertazione elaboratissima le poche parole da noi pubblicate sui cavalli di Venezia, e colse ad ogni passo motivi di critiche osservazioni e lauta messe di fiori per la sua penna, preludendo scherzosamente sull'essersi da molti enumerata tra i fondamenti delle lor deduzioni una medaglia citata dal Bellori e dallo Zanetti. Non ammette che dall'opera dell'artefice debbasi inferire lo stato dell'arte, e nel supposto che al tempo di Nerone fosse ignoranza dell'arte fusoria, mentre le altre arti erano al sommo, opina che Nerone *folle per la gloria* non avrebbe tollerato che gli si erigessero in onore informi lavori, se dovessero i getti di questi cavalli riguardarsi come mediocri: ma ognuno intende, che questa mediocrità deve anche ritenersi come relativa a quel grado di perfezione a cui più non si giunse, e in cui era salita l'arte fusoria presso gli antichi, che sappiamo arrivata persino a presentare getti policromi e maravigliosi. Nè forse fu chiamato quel Zenodoro famoso per la statua colossale, se non per la straordinaria sua abilità in questa più sublime meccanica dell'arte. Nell'illustrazione della qual verità, bello è vedere come con utile e vera ricchezza di dottrine si esprima il signor Quatremère de Quincy nel paragrafo X parte prima del suo *Jupiter Olympien*.

Così quando da noi si allegò l'osservazione sulla doratura di questi cavalli, non si espose che come una conghiettura unita alle altre, senza mai escludere che questo fosse costume presso dei greci, e unicamente notando, che ove

più espressione degli altri; le criniere sono tagliate con molta varietà tra di loro, amendue hanno collare; ma nel primo sembra fuso assiem colla testa, nei secondi vi sta sovrapposto

ciò si faceva talvolta nei tempi più antichi, era poi in grandissima voga nell'età di Nerone.

Egualmente fu per noi lieve sussidio, e come semplice conghiettura si dedusse dalla citata medaglia ciò che riguarda la positura e il movimento delle gambe nei cavalli: mentre come addizionale altrui osservazione da noi fu indicata soltanto, ma non mai come fondamento solo e inconcusso d'un' opinione irrevocabile. Difatti quando mai le medaglie esprimendo bighe, combattimenti, trionfi, architetture fecero fede del numero dei cavalli, dei personaggi, delle colonne? Ridicolo sarebbe nel caso di pareri diversi l'appellarsi a questi piccoli monumenti, che servirono unicamente per simboli, e segni memorabili degli avvenimenti. E chi vorrebbe dedurre il numero delle colonne nella fronte del tempio di Diana Efesina dalle medaglie che lo presentano talora di otto, quando di sei, e persino di quattro? E perciò molto meno da una medaglia potrà dedursi saldo argomento per decidere, se le zampe che alzano i cavalli di quell' impercettibil quadriga corrispondano appunto a quelle de' nostri bronzi. Tutte queste minute osservazioni sono atomi sfuggevoli a fronte delle vere nozioni istoriche, o delle profonde considerazioni dell'arte. Nè invero ciò che fin qui fu da noi accennato di volo, e venne contradetto con elaborata dissertazione, serve di *stregghia allo stabbio erudito*, in cui erano avvolti i cavalli; e sarebbe lo stesso che rifiutarsi dal riconoscerli come l'oggetto identifico della questione, perchè Niceta li descrive *capite reclini ferocientes et in cursum ruentes*, e un altro li dice *spirantes naribus ignem*; mentre non fanno nè l'uno nè l'altro. I cavalli si descrissero in tutte le lingue *generosi*, *sbuffanti*, *impazienti*, *volanti*, *focosi*, e nessuna di queste espressioni darà mai alcun diritto o ar-

per cuoprir la giuntura dei getti del corpo dell'animale, da cui separatamente furono fatti quei delle teste: e non sarebbe strana induzione, ove pei fatti vi fossero notizie storiche con-

gomento a conghietturare la positura del loro corpo, e delle loro gambe. L'enfasi delle espressioni è un linguaggio altrettanto figurato quanto appunto quello delle medaglie, che quando non giovi a dar valore a una deduzione, molto meno può servire di base per distruggerla (intendiamo di riferire soltanto alle conghietture di questo genere e materiali, mentre per ciò che riguarda agli avvenimenti storici dobbiamo rispetto e riconoscenza alle medaglie più che a qualunque altro monumento).

Molto più sarebbero da tenersi in conto li diversi passi degli storici bizantini riportati dal signor Mustoxidi, e più particolarmente quello di Papia, *qualora si potesse però con pieno convincimento dimostrare, che non furono nell' Ippodromo altri cavalli, che quelli di cui si tratta;* per la qual cosa una descrizione sicura ed esatta di questo luogo sarebbe necessaria, od un tipo da cui trarre questo convincimento. Molte però di tali notizie sono illustrate colla diligenza e l'acume dell'erudito, che nella preziosa messe delle antichità colla famigliarità della lingua dei dotti va spigolando. E siccome pare indubitato, che da Chio venissero cavalli a Costantinopoli, così dopo la cognizione di questo fatto positivo, con ingegnosa trafila di deduzioni l'eruditissimo corcirese diverte poi il lettore mediante una serie di ricerche sul tempo e sul carattere della scuola e dell'artefice che li fuse: nè per vaghezza di opposizione noi vorremo rivangare nei tesori delle greche memorie, per esaminare se quelle innocue conghietture si fondino sopra saldi sostegni; poichè quand'anche fossero sogni, non sarebbe giustificabile chi avesse il mal talento d'involarne la piacevolezza senza profitto della cosa: e molto meno faremo querela al dotto grecista per il suo dissenso a quella nostra distinzione data all'armata dei

vincenti, che il bronzo di Firenze avesse data un tempo qualche norma a quei di Venezia, la cui esecuzione visibilmente è tanto meno perfetta, che quello potrebbe credersi il tipo, e

veneti, che denominammo (forse impropriamente) di preferenza *latini*, per distinguerla da' francesi e dagli altri con cui avevano causa comune, sebbene fossero tutti sotto i vessilli della chiesa latina: potrebbe non essere bastantemente precisa quella nostra espressione; ma ciò accordando in quanto alle *parole*, non sapremo poi convenire intorno alle *cose*, e non possiamo accordare che fosse soverchio amor patrio quello che ci condusse ad osservare *che i veneti distrussero meno preziosità di tutti gli altri*. Poichè quantunque possa supporsi nel 1204 moltissima ignoranza e barbarie ne' veneti, e ne' franchi, e in tutte le altre nazioni; nondimeno ci pare da ogni tratto ravvisare ne' primi più svegliata indole, più ingegno, più disposizione a valersi delle circostanze che si offrissero più favorevoli, per uscire dalla tenebrosa ignoranza: in mezzo alla quale produceva pur qualche differenza di azioni meno barbare e meno stupide quella alquanto miglior natura de' veneti. E gioverà quindi ricordare che tornando questi più volte ricchi di spoglie, riempirono il tesoro del santuario, ornarono la fronte della basilica, e vi posero persino le ricche valve di metallo bizantino; mentre non veggiamo presso gli altri popoli (compagni in quella spedizione) copia di monumenti salvati in quell' incontro: e se il signor Mustoxidi saviamente ricorda la comune e diffusa ignoranza di quei tempi, gli occorrerà convenire con noi, che questa oscurità era molto maggiore presso le altre nazioni che in Italia e singolarmente in Venezia; cosicchè se poeticamente suona all' orecchio il di lui bel dire, che il monumento dei cavalli fu forse salvato *perchè il soldato rispettò l'animale compagno delle sue fatiche, ed uso a sofferire seco le argute trombe e le stridenti ruote fra le battaglie*, perchè dunque nol trassero seco gli

questi non difficilmente si giudicherebbero imitazioni tolte da originali superiori, anzi eccellenti.

L'arco pesante del collo però nei cavalli di san Marco è quella parte che maggiormente al-

altri compagni della vittoria, o nol divisero, o non arricchirono di tant' altri superbissimi equestri monumenti (*che distrussero*) i loro trionfi?

Ciò che unicamente importa nel caso nostro è l'esaminare il grado di bellezza che sfoggiano dal loro aspetto e dall'esame delle loro parti i cavalli di Venezia: e se poi confronti con tutti i più celebri monumenti di questo genere emergono motivi che possano far credere di origine greco-romana questi cavalli, non saranno più tanto spregevoli le conghietture da noi esposte, poichè ricevono valore da confronti reali e visibili: e senza impugnare e distruggere l'asserzion di Papia, se venisse il caso di provare con buoni argomenti l'esistenza in Costantinopoli e nell'Ippodromo d'altri cavalli di bronzo, non sarebbe inutile e ingrato alla storia dell'arte il conoscere questo monumento come un anello intermedio tra le arti puramente greche e quelle che andavano decadendo, per finire poi all'epoca degli Antonini.

Quei veneziani, che non sono digiuni della storia delle arti, saranno ben alieni dal farci carico per le conghietture da noi avanzate intorno all'epoca de' loro cavalli, nè da sinistra prevenzione contro il nostro opinare si lasceranno imporre, mentre da sagge deduzioni non risultando alcun probabile argomento per attribuirli a Lisippo o a Calamide, qualunque ne sia l'artista supposto nel secolo d'Augusto, non viene con ciò a scemarsi mai il pregio del monumento, se si rifletta per un istante, che noi li credemmo modellati là dove scolpironsi le insigni opere del Germanico, dell'Antinoo, di Aria e Peto, e tante altre che non cedono a quelle che ci vennero da Atene, da Ar-

lontanasi dalle forme de' cavalli greci, e anche dalle forme di quel di Firenze; e ricorda più precisamente i cavalli romani, o almeno quelli che dalle arti greche domiciliate in Roma anda-

go, da Corinto, e in Roma stessa furono prodotte per mano di greci maestri.

Avevamo già estese queste nostre opinioni intorno un tale argomento, senza discendere al per noi estraneo esame della provenienza originaria dei cavalli veneti, quando fattasi più calda la letteraria contesa fra i dotti, ci sembrò riconoscere molta chiarezza in questa discussione mediante i passi degli scrittori bizantini recati dall' insistente diligenza di un colto giovine, discendente appunto dalla famiglia dello stesso Dandolo, a cui debbe Venezia questo trionfal monumento. In opposizione a quanto scrissero altri letterati, egli enunciò a tutta prova esistere *parecchie* medaglie, con diverse leggende, rappresentanti Nerone coll' arco trionfale sormontato da cavalli: recò moltiplici squarci de' greci scrittori, i quali affermano esser stati nell' Ippodromo molti altri cavalli di bronzo dorato prima di quelli che da Chio fece trasportarvi Teodosio, cosicchè debolissimo fondamento rimane alla contraria indicata asserzione. E di più avverte anche sagacemente, che se è vero che Costantino togliesse i cavalli in questione dallo *aureo milliario* per collocarli nell' *Ippodromo*, non provasi per ciò che ivi esistessero da lontani tempi, e che non potessero esser stati per suo mezzo trasferiti anche da' romani, poichè il *milliario*, quantunque edificato e abbellito qualche tempo avanti l' Ippodromo, deve annoverarsi *esso pure* fra gli edificj che sorsero nella riedificazione costantiniana; e verosimilmente nei primi fabbricati l' imperatore collocò immediatamente, e forse con ridondanza, le ricchezze della cadente Roma, che nelle successive costruzioni andò poi meglio adattando, e distribuendo.

Nelle gallerie dei modelli della R. Accademia di Venezia abbiamo fatto collocare uno dei cavalli di san Marco

vansi producendo, che arti però di alta e sublime derivazione erano sempre, e figlie d'una egual madre come la bella e scelta natura (1).

Il signor Haydon pittore inglese produsse un opuscolo col titolo di *comparazione fra la testa d'uno dei cavalli di Venezia che stavano sull'arco trionfale delle Tuilleries, pretesi di Lisippo, e la testa del cavallo d'Elgin del Partenone, Londra* 1818, nel quale opuscolo intese di comparare il cavallo del Partenone con quello o con uno di quelli supposti di Lisippo, i quali si dissero da alcuni trasportati da Corinto a Roma. Ognuno però sa che mancano interamente autorevoli testimonianze, non solo intorno al loro autore, quanto intorno a questo sognato trasporto a Roma; e intorno a

formato in gesso per la prima volta, e precisamente quello che rimane secondo dal lato dell'orologio. Abbiamo con ogni cura evitato che si prenda il più piccolo arbitrio dai periti nell' arte per correggerne i difetti, cioè a dire, che tutteappariscano le antiche cicatrici del getto originale, che l'unghia del piede deretano che si avanza stia sporgente all'infuori, come si vede nell'originale, e che non sia neppure rettificata l'attaccatura del collo ove il collare lo giunge al petto, per dare in tal modo il modello in tutta l'integrità, con ogni sua bellezza o difetto il più genuino. Aggiungiamo che nessuno di quei bronzi fu gettato nella medesima forma, e sono tutti quattro diversi.

(1) Nelle sale de' gessi dell'Accademia veneta abbiamo disposti questi confronti, dai quali gli amatori e gli artisti sui grandi modelli ravvicinati tra loro possono trarre deduzioni e convincimenti.

questi monumenti non sonosi pubblicate che semplici conghietture. Cosicchè perdita inutile di tempo sarebbe il voler elevare il merito d' un' opera a fronte d' un' altra a spese della realtà, qualora esiste un modo semplicissimo per mettere la verità in luce colla comparazione de' monumenti medesimi. Dalle quali cose il pieno convincimento universale, senza togliere a' cavalli di Venezia di essere uno de' più preziosi monumenti e de' più rari che ci rimangono per l' arte e per la storia, deciderà inappellabilmente che non possono sostenere un confronto senza soccombere dinanzi al bellissimo frammento del frontone del Partenone, e dinanzi a quegli altri che trovansi scolpiti nelle metope e nei bassi rilievi che fregiano esternamente la cella di quell' edificio; ma aggiungasi di più, che non potranno disputare la bellezza a que' tanti, che le gemme, le monete, marmi ed i bronzi ercolanensi, e quelli del Gabinetto di Firenze ci hanno conservati, e che abbiamo con istorica imparzialità comparati fra loro. Questo è uno di quei casi, nei quali il testo degli scrittori, le controversie letterarie, le tradizioni volgari, l' erudizione, e tutto il corredo di cui si armano le contrarie opinioni, o le prevenzioni degli storici e dei letterati, ceder devono ed ammutolire dinanzi a

ciò che può vedersi, misurarsi, toccarsi e confrontarsi comodamente.

Cavallo di Marc' Aurelio.

Il cavallo di Marc' Aurelio più d'ogni altro sembra ricordare i cavalli veneti, e dimostra in ogni sua parte, che l'artefice scelse un modello di naturale affatto diverso da quelli che eransi proposti ne' più antichi tempi gli artefici greci. Non è dubbio che i romani avevano cavalli di tutte le nazioni del mondo, ma probabilmente lo scultore volle effigiare l'imperatore sopra uno dei cavalli del genere da lui preferito, e piuttosto che slanciarlo al corso su d'un cavallo agilissimo della Tessaglia, lo fece posare maestosamente sopra un generoso destriero di forme più quadrate e meno snelle. Che se osservasi da alcuno che in questa scelta avvi un sensibile allontanamento dalla greca severità, convien riflettere che il secolo degli Antonini allontanavasi più che il secolo d'Augusto dalla eccellenza dello stile; cosicchè presa ad esame particolarmente la testa alla Tavola XX si scorge una quantità di dettagli e di crespe eccessive, monotone e senza verità, una serie di protuberanze, che avvisano già della decadenza dell'arte e dinotano che la sobrietà sublime de' tempi migliori andava cedendo alla voglia di tutto esprimere, e avvicinavasi al caricato ed al falso; e nell'incollatura alquanto forzata la mascella non trova tutto quello spazio nella

parte inferiore del collo nel modo che agiatamente possa girare il capo da un lato e dall'altro; cosa che non manca mai nei cavalli greci, i quali non rappresentaronsi mai con tal rigonfiamento di muscoli, per cui venisse impedita la facilità dei movimenti, anche esaminando i corpi in istato di quiete. Ma però il movimento generale della figura del cavallo di Marco Aurelio può molto ammirarsi, giustificando la preziosità che gli fu attribuita per tanti secoli.

Le lunghe diatribe di Falconet, che volle farla da aristarca intorno questa statua di cui prese a biasimare ogni parte, sostenendo che sia una delle peggiori produzioni dell'arte, non gli scemarono mai il pregio, e certamente non aveva egli ben esaminato i monumenti di quegli scultori moderni, che vi fecero sopra molto studio, allorchè asserì che il cavallo di Marco Aurelio non aveva servito di modello imitabile ad alcuno, come lo avevano offerto le altre antiche statue. Egli ricorda con assai poca critica (e dando a conoscere evidentemente che scrisse intorno ad opere non mai da lui vedute) *il toro farnese*, *i cavalli di Venezia*, *e i colossi di Montecavallo*, ponendoli sotto il più misero punto di vista che dir si possa; e crede avvalorare la stranezza delle sue opinioni coll' appoggio di un *appréciateur irrécusable* il quale *a reduit à fort peu de chose le tau-*

reau de Dircée, et il en a fait autant des chevaux de Venise, et de ceux de Monte Cavallo, malgré les éloges répétés des prétendus connoisseurs, et de cette foule qui ne dit que ce qu'elle entend dire à d'autres. Cet appréciateur irrécusable mettra aussi la statue de Marc' Aurele à sa juste valeur: mais vraisemblablement ce ne sera pas de nos jours; si la course du tems est rapide, ses opérations ne le sont pas toujours. Fortunatamente il discernimento degli uomini, senza attendere gran soccorso dal tempo, ha collocato a suo luogo ed ha attribuito alle opere indicate il merito che loro compete; e coprirà di dimenticanza il nome di chi confonde assieme una serie di monumenti tanto tra loro diversi, e per l'epoca in cui furono prodotti, e per la varia dottrina con cui vennero eseguiti. Di qualunque artefice sian eglino i colossi di Montecavallo, superiori di gran lunga a tutte le citate opere, avranno sempre giusto diritto di essere annoverati fra le più belle produzioni de' greci scultori.

Movimento dei cavalli. Molto diffondesi questo moderno censore sul movimento delle gambe del cavallo di Marco Aurelio; ma appunto sul moto degli animali (avanti di esaminare i monumenti delle età nostre dopo risorte le arti in Italia) ci converrà dilungare alcun poco, sperando di far conoscere, esservi un accordo di opinioni do-

ve meno si crede, poichè la discrepanza si vedrà consistere nelle apparenze soltanto.

Ciò che v'ha di più singolare nella divergenza delle opinioni sul moto delle gambe dei cavalli si è, che gli scrittori discussero per diversi principj e teorie applicate; e gli artefici eseguirono puramente in conseguenza di pratiche osservazioni: ma rilevasi di più, che tanto fu diverso tra loro l'opinare dei primi, quanto vario l'operare dei secondi, non potendosi ascrivere nè ad infanzia d'arte, nè a difetto di cognizioni la strana discrepanza in cui tutti trovaronsi. Vogliono alcuni, che il cavallo alzi contemporaneamente i due piedi da un lato, e non mancano di esempj famosi tanto nelle antiche che nelle moderne opere, poichè i cavalli di Venezia, il cavallo di Polluce nel Campidoglio, quelli dei Balbi a Napoli, e diversi anche di Fidia nei bassi rilievi del Partenone muovono di questa maniera; e senza il soccorso di tante autorità, ma unicamente per le esatte osservazioni sulla natura dei movimenti, tanto Donatello, che il Verrocchio mossero dello stesso modo i loro cavalli in Padova e in Venezia. Il Borelli fra matematici venne in appoggio di questi fatti e di queste opinioni; e il Baldinucci inserì una breve e succosa dissertazione su questo proposito, avvalorando gli enunciati risultamenti co'saldi principj della mecca-

nica sul moto degli animali (1). Altri artefici poi avendo mosse per diagonale le gambe dei loro cavalli fecero nascere divergenza nelle opinioni dei critici e dei matematici; e il Gas-

(1) Ma che diremo noi di un gran biasimo, che da più scrittori veggiamo per questa pittura essere stato dato sempre a Paolo Uccello? perchè volendo far vedere il suo cavallo nell'atto del passo o del passeggio, che dir vogliamo che poco son differenti fra di loro questi moti, lo rappresentò in un modo che essi dicono essere del tutto improprio, non pure del cavallo, ma eziandio di tutti gli altri quadrupedi, cioè con fargli alzare il destro piede dinanzi, per quanto è alzata solita del cavallo, e con fargli altresì alzare un poco anche il destro piede di dietro, dico non interamente, ma tanto quanto basti per fare che lo stesso destro piede di dietro si possa dire alquanto sollevato da terra, e con fargli toccare con esso piede di dietro il terreno solamente un tal poco colla sua punta, facendo visibile la pianta del medesimo piede: e così dicono che non può negarsi, che il posare del cavallo sia stato fatto ne' due piedi sinistri, nel dinanzi e nel di dietro, e conseguentemente che la figura dell' animale venga a tenere li due dèstri il davanti e il di dietro più o meno sollevati da terra; cosa, torno a dire, che non vollero mai, nè alcuni buoni scrittori antichi, nè la gente volgare, che potesse darsi nel cavallo in un moto sì fatto. Or qui è difficoltà, perchè io sono d' opinione, che il pittore nè punto nè poco errasse in tal pittura, appoggiandomi alle autoritadi de' grand' uomini, le quali io sono ora per addurre. Ma prima prego il mio lettore a tornare a riflettere a quanto io raccontai di sopra, cioè che fu ordinato dagli Operai, che Paolo Uccello dipingesse il cavallo; e poco dopo fu dai medesimi deliberato, che fosse mandata a terra la pittura per cagion di alcun difetto, e poi fosse rifatta pure dallo stesso pittore di verde terra. Io però non ho saputo trovare, che la cosa del mandare a terra il cavallo

sendo impugnò apertamente le opinioni del Borelli, trattando d'inetto un pittore che aveva dipinto un cavallo in Parigi, piantandolo nella stessa maniera che avevano fatto in Firenze

fosse eseguita, nè che Paolo Uccello tale nuova pittura rifacesse. Non dico già che assolutamente l'una e l'altra cosa fosse lasciata di fare; ma chi sa, dico io, che fin d'allora da malevoli del pittore, o dai poco intelligenti della geometria non fosse stato giudicato per errore quello, che io ho accennato, e che a cagione di questo non fosse stato dato l' ordine del disfacimento; e che poi si fosse trovato pure alcuno erudito intelletto, che colle stesse ragioni, che è stato fatto dipoi, l'avesse talmente difeso, che il cavallo fino ad oggi fosse quello stesso, che egli fu a principio? E se questo fosse, oh quanto bene si adatterebbe al mio proposito il vedersi e sapersi, che passati molt' anni, dopo che fu fatto il cavallo di Giovanni Aguto, ne fu fatto quivi vicino un altro da Andrea del Castagno a chiaroscuro, colla figura di Niccolò da Tolentino, il qual cavallo fu dipinto nel modo e nel moto stesso, che Paolo Uccello aveva dipinto il suo; e così per questa stessa ragione ancora non sarebbe, a mio credere, punto impropria la difesa, che io son per fare ora del nostro pittore. La questione è ardua oltre ogni credere; che però io ho pensato di darle principio con una morale osservazione, che il conte Lorenzo Magalotti riporta nelle dottissime lettere, che egli finge di scrivere ad un ateista per convincerlo de' suoi errori: e questa è sopra il moto dei cavalli, mostrando di forte maravigliarsi, che in tante migliaja di anni, da che camminano i cavalli, e in tanti secoli, ne' quali si è disputato del moto loro, non si sia ancora arrivato a sapere, se eglino levino nel lor moto, in croce, o lateralmente. E in vero, che dottissimamente al suo solito scrisse il Magalotti, mentre egli è chiaro, per le varie opinioni che fino ad oggi intorno a ciò sono state fra gli autori anche di primo grido, quanto egli affermò. Io però

Paolo Uccello, e Andrea del Castagno. In favore di questo secondo partito stanno il cavallo di Marc' Aurelio, quelli attaccati a' cocchj ne' bassi rilievi di Campidoglio e dell' arco di

andrò brevemente scorrendo la materia, per portarmi a fermare ciò che io penso, che per una giusta difesa del nostro pittore si renda più credibile e più proprio. Girolamo Cardano medico milanese, insigne matematico e astrologo nel Lib. XI *de subtilitate*, parlando degli animali perfetti, viene a dire de' cavalli e loro movimento, e ne esamina otto spezie di moti: tre per la considerazione del moto di ciascun piede di per se, e cinque per la considezione del moto de' piedi a due a due. Il primo moto esaminato dal Cardano, che è appresso di lui il più considerabile, è quello appunto del quale a difesa di Paolo Uccello dobbiamo ora parlare; ed è l' andare di passo, o il passeggio, che fra di loro, come io dissi, non sono differenti, se non in qualche poca maggiore o minore velocità: ed è quello altresì, che volle Paolo rappresentare nel suo cavallo: e dice Cardano, che in quel passo movendosi dal cavallo prima il piè destro dinanzi, poi il sinistro pure dinanzi, e in terzo luogo il sinistro di dietro, e finalmente il destro pure di dietro, e quasi che dicessimo in giro muoversi egli con quella agilità che si vede. E quest' ordine di moto vuole che sia proprio quasi di ogni altro quadrupedo, a differenza dell' andare di trotto, che succede per via del moto de' piedi opposti, come dicono i geometri, diagonalmente nel medesimo tempo, cioè insieme il destro dinanzi col sinistro di dietro; e il sinistro dinanzi col destro di dietro, che si suol chiamare ancora levare i piedi, ma in croce. E questo è quanto intorno a tali due sorti di moti si può cavare dal Cardano, tralasciando gli altri moti da esso descritti minutamente, che pel caso nostro non fanno. Pietro Gassendo francese, celeberrimo filosofo e matematico, vuole che questi due moti del cavallo, tanto il trotto, che l' andar di passo, si facciano da quell' ani-

Tito; oltre diversi altri degli autori moderni. A ben esaminare la cosa è però d'uopo convenire col dottissimo signor cavaliere Vittorio Fossombroni, che inserì un saggio sopra il mo-

male con levare i piedi, come si è detto, in croce, il destro dinanzi col sinistro di dietro, e il sinistro dinanzi col destro di dietro: e soggiunge essere errore grandissimo de' pittori, che rappresentano i cavalli coi piedi alzati in altra maniera. E queste sono le sue parole (*): *Ex quo proinde intelliges, quam fuerit pictor ille ineptus, qui Parisiis ad alteram alam organorum sancti Martini ita Equum pinxit, ut terrae insistens, in duobus sinistris pedibus, duos dextros elatos in aerem habeat.* Giovanni Alfonso Borelli messinese, matematico insigne dell' università di Pisa, nell' opera *de motu animalium* al cap. 20 e nella proposizione 165 edizione di Roma, tomo primo, a c. 163, dice il contrario di quello che scrive il Gassendo, dimostrando in essa proposizione 165: *gressus quadrupedum non fieri motis alternatim duobus pedibus diagonaliter oppositis, reliquis duobus quiescentibus*; anzi che egli dice nel principio di questo capitolo, essere errore l' affermare altrimenti; nel qual errore dice pure essere incorsi molti filosofi e anatomici: *egregie in hac parte allucinantur, nedum vulgares homines, sed etiam praeclari philosophi et anatomici:* e soggiunge ancora, nel dimostrare la sopraddetta proposizione, che i pittori e gli scultori hanno sempre seguitato il medesimo errore, dipingendo e scolpendo i cavalli co' due piedi alzati non dalla medesima banda: *talis porro erronea imaginatio adeo invaluit, ut in statuis equestribus, aeneis et marmoreis, antiquis et recentibus, semper duo pedes, e diametro oppositi a terra suspensi exculpti et in tabulis depicti sint.* La dimostrazione del Borelli consiste nel considerare il cavallo

(*) Phisicae Sect. 3 membro posteriori Lib. XI Cap. 3 de motu animalium, et primo de Gressu. In Lione.

to degli animali e sopra i trasporti nel XII tomo degli Atti della Società italiana, e parve con infinita chiarezza sciogliere intieramente il nodo della questione. Succede spesso, e nelle que-

in tre piedi fermi, che nell' andar di passo facilmente si riscontrano, ancorchè ve ne sia uno, che appena tocchi la terra nel principio del suo posare, mentre gli altri due di quei tre posano interamente, e questo affinchè la linea della direzione del corpo del cavallo cada in uno spazio, e non sopra una linea o spazio di tanta strettezza, che come linea possa considerarsi. Onde in sentenza del Borelli, non fu errore quello di Paolo Uccello, mentre che egli rappresentò il cavallo co' due piedi fermi laterali, e con gli altri due alzati, uno più e l'altro meno, che è quello che con gli altri due fermi formava il triangolo voluto dallo stesso Borelli. Il padre Francesco Eschinardi della compagnia di Gesù, matematico in Roma, nel suo libro *de impetu et fluidis* parlando di questo moto dei cavalli, è ancor egli dell' opinione del Borelli, quanto al volere, che i piedi laterali e non diagonali debbano posare in terra; ma soggiugne, non essere necessaria la considerazione del sopraccennato triangolo, potendo l' impeto medesimo che porta il cavallo nel moto del camminare reggerlo sopra i due piedi laterali in quel brevissimo intervallo che passa tra il moto de' piè destri e de' sinistri. A questo però del padre Eschinardi pare che si potrebbe rispondere, che quel terzo piede, che considera il Borelli, è quello che dà l' impeto supposto dal padre Eschinardi stesso; è però considerabile insieme con gli altri due, che formano il triangolo del Borelli, e così non pare che l' Eschinardi dimostrativamente in questa parte il riprenda. Fermandoci dunque nella considerazione benissimo dimostrata dal Borelli, pare che si possa affermare che non fu degno di biasimo il cavallo di Paolo Uccello; ma sibbene ogni altro, che diversamente da quello, e nell' antico tempo e nel moderno, fosse stato da altri rappresentato. Nè

stioni particolarmente le più pertinaci, che abbia luogo quel detto *tutti han ragione*. Ciò si verifica appunto, secondo la dimostrazione di questo chiarissimo matematico su questa celebre questione agitata da Aristotile in qua intorno al moto del cavallo, sostenendosi dagli uni che il cavallo muove prima le due gambe in una parte e poi le due altre dall'altra, e volendosi dagli altri al contrario, che muova prima una delle anteriori e poi la posteriore diagonalmente. A convincere facilmente che nello stato di tal questione tutti hanno ragione, fa il nostro autore « che si rivolga l'attenzione so-« vra quattro punti disposti agli angoli di un « rettangolo, e che progredendo uno dopo « l'altro, con la condizione che ad uno davan-« ti succeda uno di quelli di dietro, e vicever-« sa, non possono evitare di combinarsi nel « moto alternativamente una volta in diago-« nale e un' altra volta dalla stessa parte, di

lascerò di soggiugnere in ultimo, che basta per fermare a favore del nostro assunto la proposizione del Borelli, che il terzo piede, che alza, tocchi colla punta la terra, e poi levi affatto, come gli altri, perchè subito quello, che era elevato, posa, e uno di quelli che posavano, si alza e tocca colla punta: e Paolo Uccello ha rappresentati i due piedi fermi, quello che toccava, e poi leva, e quello che era elevato affatto: e allora avrebbe errato, se egli avesse fatti due piedi elevati interamente, e due posati affatto, il che non fece egli mai.

« maniera che quando un cavallo cammina,
« se si principia a contare da un piede di
« dietro, si vedrà succedere quello davanti
« dalla medesima parte, e principiando a con-
« tar da un piede davanti si vedrà succedergli
« quello di dietro diagonalmente opposto.
« Onde Paolo Uccello, contro di cui fu tanto
« scritto e parlato per il cavallo dipinto nel
« duomo di Firenze con due piedi alzati dalla
« parte destra, ha egual ragione che Giovan-
« ni Bologna, il quale modellò il suo bronzo
« con due piedi alzati diagonalmente. »

Se Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Donatello, il Verrocchio, l'autore del cavallo dei Balbi (giacchè essendo amendue ripetizione dello stesso modello non possono considerarsi che per un cavallo solo) avessero prodotti dinanzi a noi parecchi cavalli, costantemente mossi nella forma di quelli dei quali abbiamo parlato, allora soltanto potrebbe dirsi che avevano fissata una massima costante, invariabile, in opposizione a chi avendoli mossi diversamente fosse anche di un parere apertamente contrario. Ma noi non possiamo annoverare di questi artisti numerose produzioni. Bensì ricorrendo ai molti cavalli che veggonsi scolpiti ne' fregi del Partenone, si trova che dalla profonda intelligenza del moto degli animali, e dal più gran maestro dell' antica scultura egualmente

vennero mossi i cavalli, tanto avanzando le due gambe da un lato, quanto diagonalmente, essendo amendue i movimenti successivamente naturali e indispensabili; e la stessa osservazione può farsi nei vasi etruschi, ove sono rappresentati cavalli in ogni specie di movimento. Soltanto giova osservare, che nel passo si rende ciò sensibile di preferenza, e qualora il moto dell'una delle gambe dinanzi è sul finire di tutta la sua piena estensione, la seconda di dietro accenna appena di moversi, toccando colla punta dell'unghia la terra, e purchè il cavallo non si slanci nel trotto, non trovansi elevate giammai le gambe di dietro, che appena si scostano per progredire e sospingere avanti la massa del corpo (movimento che riesce comodissimo al cavaliere) ma restano momentaneamente ferme sul terreno tre gambe, poichè al solo poggiare in terra la gamba davanti avanzata, la quale era la più arretrata nel passo, movesi la sua diagonale di dietro per respingere dallo stesso lato l'altra gamba davanti. Se poi si acceleri senza trottare quel moto che chiamasi di portante, succedendo allora una maggiore rapidità, senza variarsi disposizione dei movimenti del passo, il cavaliere più sensibilmente s'accorge della simultaneità dei moti laterali combinati colle gambe dinanzi e di dietro dalla stessa parte, e realmente non è

difficile, che un cavallo in quell'andamento cada con qualche pericolo. Queste poche riflessioni ci erano necessarie per non apporre a difetto ciò che pensatamente e con profondissimo studio è stato da gravissimi artisti osservato e messo in pratica, come vedrassi nei primi cavalli di bronzo che sottoponghiamo agli occhi dei nostri lettori Tavola XXI.

Cavallo di Donatello in Padova.

Donatello parve operare in conferma delle esposte ragioni di movimento, quando primo ci diede in Padova la statua di Erasmo da Narni condottiero d'armi della repubblica veneziana. Visibili sulla facciata di san Marco già stavano i quattro cavalli che appunto muovonsi tutti della maniera indicata; e se mai fosse lo scultore toscano stato dubbioso sul partito da prendersi, non esitò certamente un istante, avvalorato da tanto esempio; sebbene si scorge che gli artisti toscani, a cui debbe l'Italia il maggior numero di statue equestri in bronzo che siansi fuse dopo il risorgimento delle arti, avevano adottata generalmente la massima che il movimento più conveniente ad esprimersi nel passo del cavallo fosse appunto questo di cui fecesi tanto rumore. Che sarebbesi allora detto, se si fossero conosciuti i cavalli ercolanensi, i bassi rilievi del Partenone e tante preziose ed eleganti pitture sui vasi greci? Non osò Donatello di dar molta elevazione alla gamba

davanti del suo cavallo, e neppur d'isolarla affatto, che prese il timido ripiego di porvi sotto una palla per moltiplicare i punti d'appoggio; il che sarà forse stato un effetto di mancanza di calcolo nella distribuzione del peso del metallo nella forma, non avendo la precauzione di alleggerire possibilmente la parte dinanzi, aumentando il peso di quella di dietro. Il cavallo è piuttosto pesante, il collo carnoso e la testa bovina: le giunture sono assai ben intese, ed avvi larghezza di stile più che in altre opere di quel tempo; e se la figura del cavaliere avesse più nobiltà, fosse più grandiosa e meglio atteggiata, questo monumento avrebbe un pregio infinitamente maggiore.

E qui crediamo non doversi passare sotto silenzio un monumento insigne e quasi caduto in dimenticanza, che riputiamo uno de' più bei modelli di cavallo prodotti dopo il risorgimento delle arti: che se compiangesi la perdita del gran modello che Leonardo aveva lavorato in Milano, i di cui resti gran tempo rimasero a meraviglia degli intelligenti, non può deplorarsi egualmente la distruzione del cavallo colossale di Donatello in Padova, che in due pezzi conservasi ancora in casa *Capodilista* intatto, e quale escì dalla mano e dall'ingegno del peritissimo artefice. Quest'opera colossale, le cui dimensioni sorpassano quelle d'ogni altro co-

losso di simil natura sia stato o fuso o scolpito o modellato, è nelle proporzioni di 15 piedi e mezzo veneti, prendendo la sua lunghezza dalla spalla alla natica, la qual misura osservasi corrispondere, per quanto è generalmente adottato, all' altezza del cavallo. Ma in questo modello osservasi d'alquanto la lunghezza eccedente, e forse fu fatto così perchè servir dovendo a una pubblica giostra, e per conseguenza venendo strascinato medianti ruote o cilindri sottoposti, avrà con quel mezzo riguadagnato con piccola elevazione la giustezza voluta nelle sue proporzioni all' occhio degli osservatori in mezzo ai quali elevavasi questa macchina smisurata.

I cavalli colossali del Quirinale, la più grande e bella opera che ci rimanga di tutte le epoche delle arti, non arrivano a dodici piedi di altezza, che pel loro movimento difficilmente potendola precisare, convien desumerla dalla proporzione del capo, e non risulta che di piedi undici e once cinque.

Il cavallo di bronzo antico che stette a Napoli, come ci narrano gli espositori delle patrie memorie di quella città, e di cui vedesi in quel museo la bellissima testa, Tav. XIX, non eccedeva li dieci piedi veneti di altezza, giacchè dalla testa rimasta ed alta quattro piedi si deve dedurre la precisa altezza del cavallo, al qua-

le per essere di bella e regolar proporzione, secondo Bourgelat, Brugnone ed altri celebri veterinarii, dividendo la sua altezza in dieci parti, quattro appunto se ne assegnano alla testa.

Anche li cavalli colossali di Canova sono modellati in una proporzione minore, sebbene eccedano quanto venne operato nei bronzi e nei marmi di cui ci sia pervenuta notizia, mentre la loro altezza non è maggiore di piedi veneti undici e once dieci, cosicchè il modello in legno di Donatello compiuto circa alla metà del XV secolo sembrar dovette cosa oltremodo mirabile, e veramente degna di ciò che generalmente facevasi in quell' età di magnificenza e di splendore non passeggiero. Infatti gli scrittori rammemorano che la giostra per cui fu costrutto il cavallo si celebrò grandemente non tanto per le bardature, le armi e gli armati che brillarono d'ogni intorno, quanto per lo splendore dell'oro e delle gemme delle quali erano ricoperti. Lo stesso Vasari citando nella vita di Donato questo grandioso lavoro così si esprime. *In una casa de' conti Capodilista lavorò un' ossatura d'un cavallo di legname, che senza collo ancora oggi si vede, nella quale le commessiture sono con tanto ordine fabbricate, che chi considera il modo di tal opera, giudica del capriccio del suo cervello, e la grandezza dell' animo di quello.* Se non che lasciata a par-

te la non esatta espressione *ossatura*, che è ben altra cosa il qui citato lavoro, poichè deve dirsi cavallo totalmente modellato e finito, mentre l'ossatura sarebbe lo scheletro o l'armatura interna, sulla quale poi le esterne parti si avessero a fabbricare e disporre, dal che si riconosce evidentemente come il Vasari non vide tampoco il cavallo, e sia infedele la sua descrizione; oltre ciò non è poi vero che il cavallo rimanesse senza collo, che anzi il collo è di sapientissima e mirabile costruzione, e girato con grazia e somma naturalezza in tanta mole, ma bensì la testa fino da quel tempo era mancante, e manca pur tuttavia.

Per l'apertura appunto del collo, là dove doveva congiungersi il capo, e per un fianco che servir doveva all' ingresso delle persone, colle quali a guisa del cavallo Trojano sarà stata riempita quella macchina smisurata, si vede l'ingegnosa orditura del legname, a cui si addossa la superficie esterna seguendo la varietà delle forme con un dolcissimo ondeggiare di linee, e una bellezza di ciascun membro, che non poteva operarsi se non da espertissimo maestro. Ogni pezzo di tavola si connette in forma di piccoli paralellogrammi ritenuto nelle due estremità verticalmente, e addossato a robusti legnami che internamente a guisa di cerchi, di ovali, di curve miste d' ogni maniera formano

il gran tessuto di tutta l'opera. Servirebbe maravigliosamente l'ispezione di questo lavoro per ispiegare ciò che con tanto acume e dottrina il signor Quatremère ha esposto intorno ai lavori criselefantini nel prezioso suo libro del Giove Olimpico.

Da ciò che resta ancora in alcune parti visibile si conosce che tutto il lavoro esterno venne spalmato di stucco onde ogni commettitura venisse addolcita o celata; e rivestito ingegnosamente di pelli ricucite, avrà presentato l'aspetto d'un cavallo vero ed inverosimile a un tempo stesso: alcuni lembi di pelle cadenti ancora ne'luoghi meno esposti, come sotto il ventre, lasciano argomento a questa deduzione.

Il Cittadella accuratissimo scrittore di memorie padovane riferisce che questo cavallo fu fatto fare dal conte Annibale Capodilista per servirsene in una giostra pubblica (colla statua sopra di Giove di grandezza proporzionata al cavallo) che fu fatta in Padova nel 1466, nel qual anno finì di vivere il suo grande artefice. Questa memorabile giostra fu descritta in versi da Lodovico Lazzarello padovano, la quale ha per titolo *Ludovici Lazzarelli de Patavino Hastiludio. Patavii ap. Jo. Bapt. de Martinis* 1629, e qui riproduconsi i versi allusivi al cavallo e al suo autore. Ma notisi prima che il poeta lodatore morto a' 23 giugno 1500 erasi

in gioventù trovato spettatore della giostra, e fu uno di quelli che ottennero da Federico III l'onore dell'alloro; e sappiasi che il citato libretto ove è descritta questa giostra del 1466 è uno degli opuscoli più rari a trovarsi.

Apparet tunc vasta Jovis metuendaque multum
Forma: poli summo contingens vertice culmen,
Atque orbis speciem stringebat dextra rotundam:
Jamque Jovem sonipes compactus corpora ligno
Subvehit atque altos aequabat imagine montes.
Major equo penitus referunt quem carmine vates
Trojani causam excidii, veterisque ruinae.
Hunc ego bissenis vix tractum forte juvencis
Aspexi: hique omnes properabant cornibus aureis,
Tergaque punicea pretiosa et veste tegebant.
Credo operis tantique opifex non absque Minervae
Auxilio ingenii miras exercuit artes!
Non secus ac artem tribuisset Dedalus illi,
Aut Phidias, metasque artis docuisset Apelles,
Sive ille insignem formam qui sculpsit eburnam
Sede Paphi quam diva Venus jam vivere fecit
Fabrili mentem fecisset in arte capacem,
Sic operi ille dedit correspondentia membra.

Voto sarebbe degli amatori della gloria italiana, e delle patrie antichità, che se un conte Annibale Capodilista nel XV secolo fece fabbricare quest'opera segnalata, rispettata meravigliosamente dal tempo per uno spazio d'anni sì lungo, un altro conte Capodilista nel secolo XIX la facesse ristaurare, e la collocasse nel

gran salone del Commune col quale le sue dimensioni trovansi in proporzione adeguata. Così dal nipote si onorerebbe ad un tempo la memoria dell' avo e dell' artefice, assicurando per un altro corso di secoli non tanto i fasti dell' illustre famiglia quanto le glorie delle arti nostre. Voto tanto più ragionevole quanto che il corso di quattro secoli non tolse a questi nobilissimi discendenti lo splendore della fortuna, siccome in tante altre prosapie successe, ove di grande ormai più non rimase che il nome e lo stemma.

Cavalli degli Estensi in Ferrara.

Fu in quell'epoca all' incirca, che anche nella città di Ferrara venne fusa la statua equestre del marchese Niccolò d'Este, avendo il cavallo lo stesso movimento, la quale vedevasi sopra una colonna nella pubblica piazza; e colle più care memorie, che la stima e l'affezione de' cittadini avevano erette a quei benemeriti principi, soggiacque alle vicende di quest' età nostra in cui perirono tante preziosità. Ricavasi dai libri di quel comune, che questa statua nel 1443 fu fatta da Niccolò di Giovanni Baroncelli discepolo del Brunellesco, denominato poi sempre Niccolò del Cavallo (1).

Andrea del Verrocchio avanzò l' arte nel suo cavallo fuso in Venezia da Alessandro Leopar-

(1) Di questi artefici e di quei monumenti parlasi nel Volume IV, c. 7 di questa Istoria.

di, per l'imperfezione del getto rimasto dopo la morte dell' artefice toscano, la quale accadde nel 1488. Di qui nacque un errore per cui da alcuni si attribuì l'opera del cavallo al fonditor veneziano, cui non compete che il merito della fusione, e al quale debbonsi poi sommi elogj pel piedestallo da lui architettato con tal maraviglia che senza tema di esagerazione può ritenersi per il più magnifico e il più elegante che sia sottoposto a tutte le statue equestri che si conoscono (1). Siccome poi era costume che i fonditori ponessero il loro nome talvolta nelle opere da loro gettate (meccanismo sempre laborioso e difficile) così modestamente essendosi sotto il ventre del cavallo sulla cinghia posto dal Leopardi il proprio nome colle seguenti parole *Alexander Leopardus v. f. opus*, si volle gravare questo abilissimo artefice di aver tentato di usurpare al Verrocchio il merito del modello della statua, poichè la lettera *f.* venne da molti spiegata per *fecit*, invece che per *fudit*. Ma oltre che Alessandro Leopardi era già noto per altre opere insigni, e come scultore e come architetto, siccome fu

(1) Questo piedestallo fu prodotto come un modello di questo genere architettonico nell' opera che ha per titolo: *le fabbriche veneziane illustrate e misurate*, ove se ne veggono in due gran Tavole la pianta, il prospetto, e i dettagli.

da noi dimostrato ove degli artefici veneziani di quel secolo a lungo trattammo, e non abbisognava di vestirsi dell'altrui per celebrare se stesso, viene pur anche smentita evidentemente quest'ingiustissima accusa, appostagli da alcuni scrittori, quando si osservi la lapide che pose a se stesso ancora vivente sul sepolcro di sua famiglia nel chiostro della Madonna dell'orto, ove ingenuamente si espresse e diessi vanto di aver architettato unicamente *la base del cavallo di B. Colleoni* (1).

L'abitudine rende talvolta gli uomini indifferenti alle cose di maggior pregio: e convien dire che per questo siasi fatto minor caso che nol merita di questa bella ed animata statua

(1) Simili errori facilmente succedono: e non è da farsene la maraviglia. Anche le arti meccaniche spinte al loro genere di perfezione acquistano tutto il diritto, come le altre operazioni umane, per mandare ai posteri il nome dei più famosi che le esercitarono. I calcografi posero molte volte il loro nome che si confuse con quello degli incisori delle stampe. I legatori di libri pretesero di porre il loro nome modestamente vicino a quello d'Omero o di Galileo, le cui opere avevano ornate di minio e levigate di pomice; Cristoforo da Ferrara non omise il suo nome sulle cornici poste ai quadri dei Vivarini da Murano; e Francesco Righetti pose il suo nome sulla statua colossale di Napoleone da lui fusa, e modellata da Canova, che sta nel palazzo delle arti e delle scienze in Milano. Ma dovranno ben passare dei secoli di caligine avanti che nascano fra Righetti e Canova le dubbietà che sorsero tra il Verrocchio e il Leopardi.

equestre. Il cavallo ha molta energia nel suo movimento, e senza esser punto esagerato, mostra totalmente d'avanzare nel passo, che sembra voler scendere dal piedestallo. Nessun cavallo che posa su tre gambe, avendone elevata una sola, espresse mai con altrettanta giustezza il suo movimento come quello del Verrocchio. Le proporzioni sono grandiose, non eccessivamente pesanti, le parti anatomiche ben intese, il cavaliere vi posa con maestà; e certamente che una figura vestita di ferro, e serrata nell' arcione, come secondando il costume guerriero di quei tempi la espresse lo scultore, non può addossarsi sovra un cavallo come le figure disciolte da ogni impaccio, e arrendevoli a quell' atteggiamento che fa del cavaliere e del cavallo una cosa sola.

Non crediamo che sia molto oltraggioso al progresso che fecero le arti il dubitare, se in simil genere di produzioni venisse mai eseguita cosa migliore di questa, poichè già in altre opere abbiamo dovuto concedere e riconoscere, che nel secolo XV si videro lavori di un merito superiore pel gusto o per l' intelligenza alle opere che nel XVI mostravano un maggior possesso dell' arte e una perfezione maggiore nella loro meccanica esecuzione.

Pare che il terzo cavallo di bronzo che venisse fuso in Italia sia quello che Daniello Ric-

Cavallo di Daniello da Volterra in Parigi.

ciarelli da Volterra, per ordine di Caterina de Medici, fuse, e stette tanti anni in Roma nel cortile del palazzo Rucellai. Questo fu ordinato per porvi la statua di Enrico II re di Francia, morto in giostra per una ferita nel capo nel 1559. Ci rimane una stampa in gran foglio di Niccolò van Aelst, la quale presenta non solo il cavallo ma anche il re di Francia assisovi cui fu anticamente destinato, vestito militarmente col capo scoperto, e la lancia spezzata nella mano destra, posto sovra una base ove è scolpito un torneamento allusivo alla circostanza della morte di questo infelice monarca. Pare però che van Aelst abbia tratto il cavallo dal bronzo, e la figura dal modello, probabilmente addossato allo stesso cavallo; giacchè sappiamo che per non essere stato finito a cagione della morte di Daniello da Volterra, accaduta nel 1566, il monumento rimase imperfetto in Roma, e l'intagliatore vi pose egli stesso difatti la seguente iscrizione: EFFIGIES EQUI AENEI OPERIS DANIELIS RICCI VOLATERRANI, FIERI JUSSIT REG. MARIA (*sic*) OB MEM. REG. HENRICI II. F. M. SUI VIRI QUI OBIIT IN TORNEAMENTIS. È singolare intanto l'ignoranza dell' intagliatore che, trattandosi d'incisione contemporanea, invece di *Caterina* scrisse *Maria*, sapendosi che van Aelst fiorì appunto dal 1550 al 1600, e Caterina visse fino al 1589,

mentre Maria de Medici che fu moglie di Enrico IV non celebrò le sue nozze che nel principio del secolo XVII nella fresca età di ventiquattr'anni. Grato sarà a' nostri lettori il trovare un' indicazione di questa statua nella Tavola XXII, la quale presenta una mediocre imitazione del cavallo di Marc' Aurelio in Campidoglio; ed è ciò naturalissima cosa, poichè se Donatello e Verrocchio osservarono in Venezia i cavalli di san Marco, e mossero come quelli anche le loro statue equestri, così il Volterrano, che lavorava in Roma e aveva sott' occhio altro modello, credette di conformarsi a quello, e ne esagerò soltanto le forme, sperando di ottener maggior espressione e più vita nel monumento.

Nell' anno poi 1639, vale a dire 73 anni dopo che fu gettato questo bronzo, il cardinale di Richelieu fece situare nella piazza di Parigi il cavallo trasportato da Roma, e vi fu posta la statua di Luigi XIII, rimossane quella di Enrico II, che come abbiamo accennato non era al più che il modello. La sostituzione fu molto cattiva, poichè la figura del moderno re venne eseguita da mediocrissimo artista chiamato Briard il figlio, quel medesimo che avendo voluto riattare la statua equestre di Enrico IV di mezzo rilievo in piombo, fatta dal padre per la facciata dell' *Hôtel-de-Ville* in Parigi, dan-

neggiata per un incendio, vi fece egli onta maggiore che il fuoco non aveva fatta, e fu forza togliere il monumento. Stette questa statua fino al 10 agosto 1792 finchè cesse colla più parte di simili opere al furor popolare (1).

Era passato dall' Italia alla Francia anche un altro cavallo di bronzo che servì alla seconda statua equestre di quei monarchi, mandato da Cosimo II de Medici a Maria reggente di Francia vedova di Enrico IV, la quale fattavi eseguire poi la statua del marito da un cattivo scultore chiamato Duprè, ed ornatane magnificamente le base dal Francavilla, stette per quasi due secoli alla venerazione dei francesi dal 23 agosto 1614, in cui la regina fece si-

(1) Era ancor vivente Luigi XIII quando l' accorto cardinale suo primo ministro pose il citato monumento colla seguente iscrizione, la quale non attesta certamente le glorie del monarca, nè il voto dei popoli, ma la sola bassa adulazione d' uno scaltro cortigiano.

Pour la glorieuse et immortelle mémoire du très-grand, et très invincible Louis le juste XIII du nom roi de France et de Navarre, Armand cardinal et duc de Richelieu son principal ministre dans tous ses illustres et très glorieux desseins, comblé d' honneurs et de bienfaits par un si bon maître et un si généreux monarque, lui a fait élever cette statue pour une marque éternelle de son zèle et de sa fidélité et reconnoissance 1639.

Che singolare contrasto produce quest' iscrizione con quella semplice e dignitosa che leggesi sotto la citata statua di Bartolommeo Colleoni? *Bartolommeo Colleono Bergomensi ob militare imperium optime gestum S. C.*

tuarla sul ponte nuovo nella così chiamata piazza di Enrico IV, fino agli 11 agosto 1792.

Questo cavallo, eseguito in Firenze, non era già stato fatto, come alcuni scrissero, per porvi la statua di Ferdinando de Medici, che era fin da quel tempo ultimata come ora si vede nella piazza della Nunziata; Giovan Bologna ne fuse il bronzo, che non venne terminato per la sua morte, e Cosimo II fece finire il cavallo da Pietro Tacca, uno degli allievi di questo scultore, e lo inviò in Francia con un suo ambasciatore (1). Si rimproverò da' francesi lo stile pesante di questo cavallo; e può essere che sia tale mentre fu eseguito negli ultimi anni della vita di questo scultore, e per conseguenza non riescì una delle migliori opere sue, poichè se per la sua morte rimase im-

(1) A disinganno di quanto esposero alcuni scrittori francesi e a convincere che il cavallo per Enrico IV non fu mai originariamente destinato ad altro uso (nascendo forse una tal confusione da quanto accadde per quello di Enrico II) basti il sapersi « che quel Concino Concini che « fu poi maresciallo d' Ancre, *favorito con un pò trop- « po di debolezza da Maria de Medici*, nel passar da « Firenze accalorò talmente con suoi ufficj *la determi- « nazione del Cavallo incominciato per Francia*, che a « Giovan Bologna convenne applicarsi a questo, ogni al- « tro lavoro tralasciato. E già avealo quasi condotto a « fine quando piacque al cielo di chiamare a se il va- « loroso artefice ec. (Baldinucci. Vita di Giovan Bolo- « gna).

perfetto, e se egli morì di 84 anni, difficil cosa è che in tale età possa condursi opera di merito insigne. Il Bologna nelle ultim' ore quasi di vita, lavorava anche ad un'altra statua equestre per le Spagne che lasciò pure imperfetta, e fu finalmente finita dal Tacca: ma nessuna di queste giungeva al merito della principale fra le sue, che è quella di Cosimo I posta sulla piazza del Gran Duca di Firenze. Noi riteghiamo, che tra le quattro statue equestri che ebbe la ventura di poter fondere questo scultore (combinazione assai rara e singolare) quella da noi prodotta alla Tavola XXIII sia fuor d'ogni dubbio la migliore.

Cavallo di Gio: Bologna in Firenze.

Il movimento del cavallo indica l'incominciare del trotto, le gambe si levano diagonalmente, la struttura del cavallo è italiana, la testa piccola e di bella forma, le orecchie pendono in avanti senza quella varietà di moto indicativo le subitanee sensazioni del cavallo; il collo è grosso e pesante, e direbbesi la figura del cavallo un po' corta, e che al pesante della parte davanti non bene corrispondano la groppa e le coscie di dietro. Introdusse l'artista un movimento troppo ondeggiante nelle chiome, che non è proprio dei crini del cavallo, e può dirsi manierato, nè da tutto ciò che costituisce il merito della scultura nell'animale può dirsi che spiri quel generoso ardimento

che lo rende intrepidamente compagno dell'uomo nei militari cimenti. La figura di Cosimo vi siede sopra con tutta la nobiltà e la grazia; nè può posarsi in sella con più maestà un cavaliere, non tanto per l'atteggiamento che per la decenza con cui è panneggiato, tenendo una via di mezzo tra il costume dei tempi, e le convenzioni adottate per la scultura. In questo monumento veramente l'uomo e il cavallo si compongono assieme mirabilmente. Il peso complessivo di tutta la statua equestre, eseguita in due getti separati, l'uomo e il cavallo, è di 23154 libbre di metallo. Quest'opera fù pienamente esposta al pubblico nel 1594, li 10 giugno, quattordici anni prima della morte dell'autore che successe nel 1608; e convien accordare che risente in ogni sua parte alquanto di quella debolezza che difficilmente va disgiunta da un uomo settuagenario (1).

(1) Singolari sono gli errori relativi alla storia e ai monumenti d'Italia che incontransi nei libri dei viaggiatori, particolarmente francesi: ma anche nell' opera del signor Patte che ha per titolo *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, preceduta da molte buone osservazioni sui monumenti in generale, e che può riputarsi fra i migliori libri in questo genere, incontrasi il grossolano errore di credere che Cosimo I duca di Firenze a cui fu eretta la statua equestre da Giovan Bologna, sia il Cosimo vecchio *pater patriae*. Si citano in faccia alla cattedrale di Ferrara due statue equestri in bronzo, l'una eretta a Niccolò, l'altra a Borso, quando

Cavalli di Piacenza.

Non correvano quattr' anni che Giovan Bologna era mancato ai vivi, quando nel 1612 un giovane intraprendente assunse di modellare e fondere due grandi statue equestri in Piacenza. Questo fu Francesco Mocchi da Montevarchi che nel 1625 terminò il suo difficile impegno; e la piazza di Piacenza vide due grandiose opere che levarono infinito rumore per la loro mole, per gli augusti personaggi che rappresentavano, e per l' estrema pulizia dei getti che vennero eseguiti perfettamente. Ma non può a meno di non riconoscere il diligente osservatore dai disegni che presentiamo alla Tavola XXIV, che il Mocchi invasato dalla dominante mania di novità che fece girar il capo a tutti gli artisti di quell' età, cercò di dar nello strano quanto è possibil mai in un soggetto che pare infinitamente circoscritto, e di cui già l' Italia avea parecchi moderni esempj, ol-

a questo secondo non fu mai eretto monumento equestre, ma ebbe una statua sedente; si suppone che in Ravenna fosse innalzato un gran monumento a Gastone di Foix, poichè morì nella battaglia sotto le mura di quella città, ignorando che la scultura impiegò tutti i suoi mezzi e la maggior pompa per erigerglielo in Milano, come abbiam visto nel volume precedente; e in fine enumerando tutti i monumenti equestri d' Italia non onora neppure d' una parola di reminiscenza quello di Donatello in Padova. Ed ecco come anche i buoni libri sfigurano la storia delle arti e quella delle nazioni ad un tempo.

tre gli antichi avanzi delle arti greche e romane. Tutti coloro che hanno qualche gusto nelle arti, e che osservano con occhio libero di prevenzione, si spogliano immediatamente del fascino che a prima vista producono quei bronzi, e inutilmente ricercano nelle statue equestri di Alessandro e di Ranuccio Farnese quella purità, sobrietà ed eleganza che costuiscono il bello dell'arte. E quand'anche nei cavalli vi fosse ciò che indarno vi domandano i buoni anatomici, la corretta distribuzione e funzione dei muscoli e delle ossa, e che le teste e le estremità fossero di miglior scelta, l'autore mise tanto studio nell'agitare per moto del vento le chiome e le code dei cavalli, e i vestimenti dei cavalieri, che deformò le masse e le proporzioni generali della composizione con una quantità di svolazzi, che appena sarebbero tollerabili quando i cavalli fossero lanciati alla carriera in un torneamento. Disaggradevole per conseguenza è l'effetto di tutte quelle linee, di quegli oscuri e trafori minuti e taglienti per ogni verso, e di tanti angoli acuti che irritano l'occhio, il quale inutilmente ricerca una linea armonica da secondare piacevolmente. L'autore tentò d'imporre col maraviglioso berninesco, e giunse a sorprendere nel suo secolo; siccome non è maraviglia che riscuota ancora gli encomj di chi, accostumato a sentir dall'infan-

zia applauditi simili bronzi, e non avendo mai veduta altra produzione migliore dei tempi precedenti o delle età posteriori, continua per tradizione a lodar le opere del Mocchi per amore di proprietà nazionale e per rispetto all' opinione degli avi, che tanti suppongono ciecamente ne sapessero sempre in ogni cosa più dei nipoti.

Oh quanto grato ci sarebbe il poter soddisfare al nostro dovere di storico imparziale, senza irritare tante buone persone che indifferenti a queste nostre osservazioni accarezzano soavemente l'errore in cui nacquero e che loro riescì tanto caro, sdegnando di ricevere una istruzione che loro non torna a profitto alcuno! Tutti coloro che nacquero sentendo sempre applaudire le statue dei loro Farnesi, che ne lessero nelle opere dei contemporanei le lodi, che ne conservano nelle medaglie a tal uopo coniate le impronte come altrettanti giojelli, riguarderanno indubitatamente questi scritti come funestissime innovazioni che attentano alla preziosità dei patrj tesori; ma ci rimane il conforto che a poco a poco si vadano dileguando i pregiudizj; ci resta la speranza che questa storia non sia letta se non da chi, partendo dai primi libri, vi riscontri una progressione di idee e di raziocinj pei quali le opere degl' ingegni traviati non possano meritar giusta lode;

e siam certi che pei confronti che andiamo instituendo frà i monumenti di tutte le età (quantunque non siano che deboli segni di sussidio unicamente per la memoria) si conoscono tutte le verità che non possono apparire per la semplice ispezione dei bronzi farnesiani. L'urto che nascer deve dall' imparziale e libero nostro pensare si rende però tanto maggiore, quanto più le opere degli artisti si avvicinano ai nostri giorni, e la memoria degli oggetti rappresentati, del plauso riscosso, e delle somme impiegate è più viva (1). Ognuno ben sa quan-

(1) Bramosi di ricevere tutte le notizie intorno ai cavalli di Piacènza che ritrar si potevano in patria da documenti originali, essendo stato pochissimo pubblicato intorno a questi bronzi da' biografi, noi fummo con esuberanza corrisposti nelle nostre ricerche dal solerte raccoglitore di patrie memorie e preziosità signor canonico Benedetto Bissi, e dal dotto presidente degli studj di belle arti in quella città signor Giampaolo Mazzi, che si prestarono con molta bontà alla gentile impazienza di chi s' interpose ad ottenerci favore.

« Avendo il signor duca Ranuccio Farnese fatto sapere « nei primi mesi del 1612 alla comunità di Piacenza di « avere determinato che la signora duchessa sua moglie « Margherita Aldobrandini facesse pur finalmente il suo « solenne ingresso in Piacenza, ritardato da tanti anni, « dice il signor duca, a cagione *delle reiterate sue occu-* « *pazioni di viaggi e delle gravidanze della signora du-* « *chessa*, furono dai piacentini trascelti nel dì primo « marzo i magnifici dottori Lazzaro Radini Tedeschi, dot- « tor Francesco Casali, e cavalier Bartolommeo Barattie- « ri, affinchè di concerto col cavalier Giovan Battista Trot-

to l'ambizione piacentina si compiaccia di questi cavalli, il cui merito in quanto al getto è grandissimo; e sono opere di un autore che ebbe altrettanto credito a' suoi giorni quanto il

« ti insigne pittor cremonese, detto volgarmente il Ma-
« losso, provvedessero al buon ordine e al maggior deco-
« ro possibile di detta funzione.

« Fra le grandi idee che in tal congiuntura vennero in
« capo a quei deputati o che furono lor suggerite, la più
« nobile fu quella certamente di erigere sulla piazza del
« comune, a spese del pubblico, due grandi statue eque-
« stri di bronzo, rappresentanti l' una il fu duca Alessan-
« dro Farnese, e l' altra il duca Ranuccio suo figliuolo.

« Ottenutane la sovrana approvazione, furono da essi
« deputati incaricati dell' esecuzione Francesco Mocchi
« da Montevarchi assai rinomato scultore, e il capitan
« Marcello de' Monachi romano, mandato da Roma dal
« cardinal Odoardo Farnese come eccellentissimo nell' ar-
« te di fonder metalli. L' istrumento mercè di cui davasi
« ad essi un tal carico, e in cui segnate erano le mutue
« condizioni, fu stipulato il dì 28 novembre dello stesso
« anno 1612.

« È da ricordare, che tra queste condizioni una si fu
« *che detti cavalli habbiano ad essere ciascuno di loro in*
« *altezza di palmi dodici romani da misurarsi dalla ba-*
« *se sopra la quale detti cavalli fermeranno il piede, alla*
« *spalla del cavallo; e la statua che sarà posta sopra*
« *detto cavallo debba essere, ciascuna di esse, alta palmi*
« *diciotto o più o meno a proporzione del cavallo*.

« Nè deve omettersi che dal detto istrumento rilevasi
« ancora, che i disegni e i modelli d' amendue queste sta-
« tue formati vennero dallo stesso Francesco Mocchi, e
« non già l' uno dal ricordato cavalier Malosso, e l' altro
« da Camillo Procaccino, come pur venne scritto da al-
« cuni.

Cornacchini, e il Bernini, cosicchè non potrà farsi da alcuno querela se Mengs, scrivendo a Falconet, con preterizione li escluse dalle buone opere de' moderni maestri italiani *j'entends*

« Or mentre erano in tale stato le cose, alcuni contra-
« sti sopravvenuti fra lo scultore e il fonditore fecero sì
« che l' impresa restasse interamente addossata al solo
« Mocchi, il quale ciò non pertanto la condusse a fine
« bravissimamente, benchè più tardi assai che non erasi a
« principio ideato.

« Infatti soltanto il 9 ottobre 1620 la prima di dette
« statue da lui terminata (e fu quella del signor duca
« Ranuccio) venne dalla fonderia trasportata alla piazza
« del comune, e quivi collocata sopra un bellissimo pie-
« destallo di marmo, ornato di iscrizioni incise in bronzo,
« e di puttini, bassi rilievi, ed altri fregi anch' essi di
« bronzo, e tutti invenzione e disegni del detto Moc-
« chi, e non fu interamente e solennemente scoperta la
« prima volta agli occhi del pubblico che il dì 13 del se-
« guente decembre.

« La seconda statua poi rappresentante il duca Alessan-
« dro fu portata in piazza, e collocata sul suo piedestallo
« il 29 ottobre 1624, ma non prima del 6 febbraro, gio-
« vedì ultimo di carnevale del susseguente anno 1625, fu
« essa con magnifica pompa scoperta ed esposta al pub-
« blico.

« Aggiungasi a tuttociò, che così i cavalli come le sta-
« tue sono ciascuno di un sol pezzo intero di getto, secon-
« do che apparisce dal libro delle ordinazioni del comune
« di Piacenza a tale fabbrica spettanti, e non già composti
« di varj pezzi separatamente fusi, e insieme poscia colle-
« gati e saldati, siccome volgarmente si crede.

« La spesa per il detto comune per sì fatta opera, come
« ricavasi da' libri suoi, montò a quarantaquattro mila
« cento sette scudi romani, paoli otto e sette ottavi; non
« compresivi probabilmente i mille ottocento ducatoni pia-

les chevaux des habiles maîtres modernes qui subsistent à Venise, à Florence, car ceux de Plaisance, et ceux de Rome du Mocchi, Bernin, et Cornacchini, ont trop peu d'excellence pour en faire réfléxion.

Gli errori dei giudizj in materia d'arte hanno diverse origini, come ognuno comprende,

Cause di molti errori nel giudicare delle Arti.

« centini che dal comune stesso furono dati per premio « del lavoro di bronzo dei piedestalli.

« Del qual prezzo una parte toccò pure al ricordato più « volte capitan Marcello, il quale, o avesse rinnovata la so- « cietà col Mocchi, o lavorasse dipendentemente da lui, « certo ebbe molta mano in detti lavori, come ve l'ebbe- « ro, sia nell' intaglio di marmo, sia nella fusione di bron- « zo, e sempre sotto la direzione del Mocchi, Pasquale « Pasqualini, Innocenzo Albertini, Orazio Albricci, e Lo- « renzo Lancisi.

« Diciamo prima di terminare, che fu il Mocchi sì pago « di quest' opera sua, che volle ampliarne vieppiù la memo- « ria e la fama con due medaglie di bronzo di ben gran- « de modello da lui fuse, nella prima delle quali vedesi « nell' anterior parte il busto di Alessandro Farnese colla « leggenda *Alex. Farnesius Plac. et Par. Dux III*, e nel- « l' opposta la di lui statua equestre su piedestallo, e in- « torno *Plac. Civ. optimo Principi*. Sotto il piedestallo « poi *Fran. Mocchius f.* Nella seconda è da una parte il « busto di Ranuccio colla leggenda *Ranutius Farnesius* « *Plac. et Par. Dux IIII*, e dall' altra la sua statua eque- « stre e intorno *Plac. Civ. optimo Principi*; e qui ancora « sotto il piedestallo *Fr. Mocchius f.*

» Sono queste medaglie riportate nell' opera *I Cesari* « *del Museo Farnese* del Pedrusi, continuata dal Piovene. « Tom. IX pag. 152 e 193 e nella Zecca e moneta parmi- » giana illustrata dal p. Affò, edizione di Parma del Car- « mignani in foglio.

poichè riconoscono spesso la loro sorgente dalla vanità figlia dell'ignoranza di chi si mette a decidere, o nascono da antiche prevenzioni derivate da circostanze particolarmente inerenti ai luoghi ed ai tempi, o finalmente provengono dal troppo e ciecamente abbandonarsi alle opinioni di chi esclusivamente o appartiene alla classe degli eruditi, interamente digiuno delle pratiche dell'arte, ovvero spetta a quella degli artisti materiali e stranieri ad ogni sorta di scienze e di erudizione.

La maggior parte degli uomini osserva le produzioni dell'arte con una diversità grandissima di sensazioni. Pochissimi hanno la buona fede di convenire, come dinanzi alle più belle produzioni l'anima loro non senta commovimento, ancora che ciò realmente succeda, e tutti vergognandosi d'essere insensibili al bello, prendono l'aria di ammiratori dinanzi alle statue e ai quadri che loro si presentano. Singolare è come la nostra vanità allora non possa mai limitarsi ad osservare senza decidere, e quantunque non educati a conoscere il bello, e a discernerlo dall'apparente, confondendo spesso l'esecuzione con l'invenzione, l'imitazione materiale colla scelta ideale, ci arroghiamo la parte di giudici competenti per pronunciare sulle imperfezioni e i difetti delle opere dell'arte, quasi che fosse la stessa cosa che il

dar giudizio della più bella rosa d'un giardino, del più bel pomo d'un albero, dell' uomo più alto e ben fatto. Noi sentiamo così ardentemente il bisogno di lusingare il nostro amor proprio erigendoci in giudici, e in censori, che non possiamo trattenerci dal sentenziare: ma siccome è molto più agevole il negare che l'affermare (come disse Winckelmann su questo proposito) così si scorgono più agevolmente le mancanze di quello che le perfezioni, e facilissimo diventa il *riprendere* quanto arduo si riconosce l'*istruire*.

Dalla qual cosa ne deriva, che tali uomini, ove lodano, si servono dei termini generali, poichè non hanno mezzi per sviluppare i principj costituenti la bellezza, e si estendono minutamente sui difetti se avviene che ne scorgano degli evidenti; poichè le imperfezioni parlano ai loro sensi in un modo più chiaro e più a portata della mediocrità degli intelletti loro. Di qui accade in oltre, che siccome poche opere esistono senza difetti, ed è facile cogliere nel segno in rilevarne qualcuno, così di alcune di tali rettitudini di giudizio nudrendosi l'orgoglio umano, ne abusa a tal segno da cercar sempre il difetto, non curando mai la bellezza, e diventa per tanti un vero sinonimo *il giudicare dell'arte, e il pronunciare sui difetti dell'arte*. Aggiungasi oltre ciò, che per tema di

cadere nel falso, e per voglia di mostrare tutta la profonda maturità nei giudizj, stannosi questi in agguato per raccogliere da quei che sanno in tali materie tutto ciò che può corroborare le loro sentenze; ma sempre per avvalorar la censura, e mai per dar peso alla lode. Cita il soprallodato scrittore coloro, che avendo sentito alcune critiche osservazioni intorno all'Apollo, all'Antinoo, all'Ercole (dirette per lo più sulle parti ristaurate, dei difetti delle quali non può incolparsi l'artefice) erano beati di poterne far pompa, poichè anche in quei capi d'opera dell'arte giugnevano a poter pur citare, con lo scudo di accreditate autorità, un qualche difetto.

La seconda erroneità nei giudizj nasce da quella inseparabile serie di prevenzioni, tante volte contradittorie fra loro, e da una diffidenza anche per le prevenzioni medesime. Le opere che ricordano i fasti della patria e degli avi, quelle che vennero eseguite da' proprj concittadini, quelle che assorbirono cospicua parte del pubblico, o del privato censo, tutto ciò che al nostro nascere si vide per queste cause tenuto in venerazione dai padri, e che interessa direttamente per alcuna delle indicate ricordanze il cuore o la mente, commovendo le passioni dell'animo, o esaltando l'ambizione, qualunque ne sia la sorgente, o politica, o mi-

litare, o religiosa, conserva un tale ascendente sullo spirito umano, che impossibile riesce il distruggerne la prevenzione. Ed ecco come per un pregio morale della cosa, si pronuncia un falso giudizio applicandovi una sentenza ingiustissima, giacchè questa irregolarmente precede in tal caso ogni esame. Ed altri al contrario vengono indotti in errore per troppo tenersi in guardia contro le prevenzioni smoderate in favor degli antichi, proponendosi avanti di esaminare di non lodar cosa alcuna, e ritenendo l'ammirazione come figlia dell'ignoranza. La qual cosa produce infiniti e grandissimi danni ed errori, e nessun avvantaggio: poichè vivendo in guardia contro la sorpresa di ciò che possa piacere, non si fa che precludere l'effetto il più grato che è quello della dilettazione, ancorchè venissimo indotti in errore; e ad ogni modo è sempre giovevole la prevenzione in favore delle opere de' nostri maestri; *poichè,* dice assai saviamente Winckelmann, *guardandole con ferma persuasione di trovarvi il bello, questo vi si cerca e vi si trova, se non al principio, almeno colle ripetute osservazioni, poichè realmente vi esiste.* Se Falconet, se Milizia, e tanti altri uomini d'ingegno che vissero troppo in guardia contro la sorpresa del piacere, la quale deriva dalla prevenzion favorevole per le opere antiche, po-

tessero rispondere di buona fede, dovrebbero convenire, che la testa con troppa insistenza loro malgrado invase, senza alcun vero contentamento e delizia reale, tutti i diritti del cuore, al quale hanno un accesso così immediato le produzioni di queste arti divine.

La terza delle basi su cui si fondano tanti fallaci giudizj deriva dal riportarsi che fanno generalmente coloro che non azzardano di esporre un'opinione loro propria, al voto dei puramente eruditi, o dei versati soltanto nelle nude pratiche dell'esecuzione. È però vero, che è molto difficile che si combinino scrittori iniziati nelle pratiche di questi studj, o artisti che la storia dell'arte conoscano, e l'erudizione necessaria abbiano al segno d'esser norma sicura a chi non ebbe in tali studj nè pratiche, nè teorie. Aridamente i primi si fanno sistemi, danno sentenze; e nel corso di quest'opera nostra, senza mendicare per pompa i luoghi ove riconvenirli negli evidenti errori che presero, per esser digiuni delle pratiche dell'arte, non abbiamo omesso di notarli ove s'incontrano sul nostro cammino, ricordando loro più volte il detto di Plinio: *de pictore, sculptore et fictore nisi artifex judicare non potest*. Ma i secondi sono ancora più pericolosi dei primi per strascinare gl'indotti di questi studj a una vera fallacia di discernimento; poichè ordinariamente

venendo da essi preferito il difficile al bello, e pregiandosi da tanti il complicato lavoro, assai più che la semplicità e la finezza dell'espressione, ne nasce ad un tempo un'illusione nei giudizj, e un danno immenso alle arti. Da questo disordine abbiamo veduto essere principalmente derivata la corruzione del gusto nell'ultima età che ha preceduto il secolo in cui scriviamo, e da questo fascino fatalissimo appena adesso si comincia a liberarsi il mondo, che stette per lunghissima età ravvolto nei prestigj della difficoltà e della bizzarria. Senza di questo le opere del Bernini e dell'immensa sua scuola non avrebbero fissata l'epoca alle arti del XVII secolo, e le statue equestri del Mocchi in Piacenza, e i marmi della cappella san Severo a Napoli non avrebbono avuto alcun lodatore.

Cavallo del Bernini in Roma.

Noi non prenderemo ad esaminare il Cavallo del Bernini che porta la figura di Costantino a piè delle scale vaticane, opera da cui poco fu dissimile l'altro mandato in Francia per la statua equestre di Luigi XIV, al quale, poichè non piacque, venne sostituita una testa di capriccio, e convertito in un Curzio relegato a Versailles: il tornar nuovamente sul proposito di questo autore ci porterebbe a ripetere molte cose già dette, ove si parlò diffusamente di lui: basterà quindi indicare che alla Tavola XXIV si vede questa figura equestre peggio che co-

stantiniana, e che per modellarne una anche inferiore non vi voleva che un Cornacchini, il quale dirimpetto scolpì la statua equestre di Carlo Magno.

Cavallo di Girardon a Parigi.

Grande fu il numero delle statue equestri innalzate a Luigi XIV in Francia, e grande occasione principalmente ebbero gli artisti d'allora di esercitare l'opera e l'ingegno, il quale venne affinato moltissimo nel meccanismo della fusione. Tutte le altre statue equestri di cui abbiamo parlato finora, meno quelle del Mocchi, sono state fuse in due getti, il cavallo, cioè, separato dal cavaliere, e fu in questo secolo che la gran statua equestre modellata da Girardon venne formata d'un sol getto colla fusione di settanta mila libbre di metallo, per opera di Giovanni Baldassarre Keller originario svizzero. Vivente questo monarca si vide questo gran monumento abbellire la piazza *Vendôme*, e lo stesso autore venne incaricato dal maresciallo di Boufflers di fonderne una seconda per le sue terre, la quale poi finì coll'essere trasferita sulla piazza di Beauvais (1).

(1) Non fu possibile alla famiglia del Maresciallo di reggere agli enormi dispendj occorrenti per tutto ciò che doveva ornare il basamento e gli accessorj di questa statua; e i magistrati di Beauvais ottennero di transferirla nella loro piazza.

Lione vide egualmente nella sua piazza principale la statua equestre di questo monarca scolpita da *de Jardins*; lo stesso che aveva eseguito il gran monumento nella piazza della Vittoria in Parigi.

Altri Cavalli in Francia.

Lo scultore Coysevox eseguì una statua equestre in bronzo per la città di Rennes; le Hongre ne fuse una simile per la città di Dijon; gli scultori Mazeline e Utrels fiamminghi fusero la statua equestre per la città di Montpellier, la quale essendo stata lavorata in Parigi subì una serie di sventure nel suo trasporto, facili ad accadere e proprie ad un gran masso di bronzo, che debbe in più modi, e per acqua e per terra traversare grandissimo spazio di paese. Ed oltre a queste sei statue equestri, si videro molti altri grandiosi monumenti eretti alla sua gloria, che tutti non furono distrutti dal bollore delle fazioni, e i quali attestano ancora l'amore dei popoli riconoscenti, e la grandezza della nazione e dei tempi (1).

(1) La ville de Paris érigea à Louis XIV plusieurs portes triomphales ou arcs de triomphe. La porte saint Antoine que quelques uns croient avoir été bâtie sous le régne d'Henri II pour servir de monument à la gloire de ce prince, fut restaurée en 1671 par François Blondel à l'occasion de la paix des Pyrénées, cimentée par le mariage de Marie Thérèse d'Autriche.

En 1670 pour célébrer les exploits de ce grand roi, ainsi que tous les encouragements qu'il accordoit aux arts, la

La statua equestre di Girardon alta ventun piedi parigini, era uno de' più bei getti che si vedessero per la pulizia del lavoro, ed il primo che in tanta mole fosse stato eseguito. Ne diamo un'idea alla Tavola XXII che sebbene non tratta dal gran monumento, che più non esiste, pure fu tolta da un piccolo modello in bronzo dello stesso autore che vedesi nel museo de' monumenti francesi, sembrandoci di dare così una più precisa idea della cosa, di quello che se l'avessimo tratta dalla stampa che va in fronte all' opera del signor Boffrand *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d' un seul jet la figure équestre de Louis XIV*; il qual metodo fu da noi costantemente seguito, preferendo piuttosto di non produrre disegno

ville fit commencer l' arc de triomphe du Trône, qui demeura imparfait et que l' on a démoli sous la régence de monseigneur le duc d' Orléans jusqu' aux fondations.

Pour la conquête de la Hollande la ville fit construire en 1673 la magnifique porte saint Denis, monument supérieur en ce genre à tous ceux que les anciens nous ont laissé (*bisogna perdonare simili esagerazioni*). La porte saint Martin fut élevée en suite au sujet de la continuation des victoires du roi. Enfin la porte saint Bernard fut exécutée pour célébrer l' abondance dont Louis XIV faisoit jouir ses états.

Patte. Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV ec. ec.

Des honneurs et des monumens de gloire accordés aux princes et aux grands hommes, pag. 10.

alcuno, di quello che dedurlo dalle opere altrui, ogni qualvolta esistano modelli o monumenti originali.

Le proporzioni del cavallo sono grandiose, il movimento regolare, e risente tutto il freddo che è nei cavalli di Giovan Bologna, dei quali può dirsi un'imitazione, senza essere con tanta sicurezza di scienza modellato od inteso. Nessuna energia, nessun movimento; ma neppure può censurarsi per stravaganza, da cui in tanta gravità e difficoltà di soggetto si ritenne assai più lo scultore francese, che fatto non aveva tanti anni prima il Mocchi nei cavalli di Piacenza. Ciò che rese osservabile e curioso questo lavoro fu il vestiario del re, preteso all'eroica, con certi calzoni a mezza gamba, certe corte maniche larghissime, un mantello annodato sul petto, una grandissima parrucca. Ma di queste stranissime foggie di vestimenti abbiamo abbastanza parlato, per non ripetere ulteriormente anche in questo luogo ciò che la ragione lascia facilmente ad ognuno conoscere.

Non si direbbe, esaminando questo cavallo, che Girardon avesse fatti molti studj sul naturale, nè che si fosse proposta alcuna imitazione dei cavalli antichi che ci rimangono; anzi convien credere piuttosto che non prendendo di mira nè la natura, nè l'antico, si tenesse unicamente in questo genere alle poche mediocri

opere del cinquecento che erano state trasmesse a Parigi dall'Italia, e che abbiamo poco sopra indicate, come i soli monumenti da lui conosciuti di tal fatta.

Cavallo di Bouchardon.

La statua equestre di Luigi XV che Bouchardon pose nella piazza che ricevette il suo nome da questo re, si scostò sensibilmente dalla precedente che abbiamo esaminata, e vedesi in effetto che il cavallo fu tratto da qualche troppo servile imitazione del naturale. Probabilmente servì di modello allo scultore alcuno dei cavalli preferiti da questo stesso monarca; e poca scelta di bellezza, e una mancanza di energia nel movimento tennero questo cavallo fra le mediocri produzioni dell'arte, quantunque molto più originale della precedente. La figura del monarca che vi posa è affatto mancante di bella giacitura, essendo con affettazione sostenuta ed eretta, come starebbe una persona conscia di farsi ritrarre, e volesse atteggiarsi con grazia e con maestà, vale a dire senza natura. Quanto agli abbigliamenti può dirsi lo stesso che dell'altra di Girardon. Di questa età è anche la celebrata statua di le Muet, che allo stesso re venne posta nella piazza di Bordeaux. Da quanto ci conservano memoria le incisioni nell'opera più sopra citata del signor Patte, trattandosi di monumento perito, sembra che il cavallo avesse un movimento forzato, e le giunture fossero ec-

cessivamente lunghe; ma non può decidersi sulle incisioni, che abbiamo riconosciute sì sovente inesatte nella più parte de' monumenti esistenti. Una celebrità aveva questo getto, ed era quella che essendo mal riescito, e soltanto rimasta nella forma la metà inferiore del cavallo, per la rottura che fece scorrere attraverso la terra la maggior parte della pasta metallica liquefatta, in luogo di rifonder di nuovo tutta la statua, con maraviglia universale essendo stata rifusa la sola parte superiore, dopo rifatte le cere, rimase questa così aderente alla parte inferiore che riescì come un solo e perfettissimo getto, unendosi a perfezione la fredda alla calda materia. Questa bella e ardita fusione fu opera di Varrin, cui è d'uopo accordare un merito assai distinto nella classe di questi utilissimi artefici, i quali è indispensabile che vadano a tentone in simili meccaniche ogni qualvolta, per mancanza di occasioni, passi il periodo di una generazione tra un lavoro e l'altro di simil genere, come fu in questo, che quasi un mezzo secolo dopo quello di Girardon venne ordinato. E tutti i suggerimenti che il signor Boffrand, depositario de' più antichi metodi impiegati per quella di Luigi XIV, aveva dati a le Moine, gli valsero assai poco, come si provò per l'effetto: mentre in simili magisteri per

quanto le teorie siano eccellenti, tornano meglio l'esempio e la pratica che tutti i precetti.

Cavallo di Falconet.

Dopo che Falconet pose tanta cura in rilevare i difetti da lui riconosciuti nel cavallo di Marc'Aurelio, è naturale che si desse ogni pensiere di evitarli nell'eseguire la statua equestre per Pietroburgo. Ma siccome nessun conto egli fece delle opere dell'antichità che ci rimangono di questo genere, e tenne in molto dispregio anche quelle de' nostri migliori artisti del quattrocento e del cinquecento, così tenendosi in un cammino separato da tutti gli altri per non incontrare le orme da lui riputate fallaci che lo conducessero in errore, prese ad imitare il naturale, e si formò un ideale tutto di suo modo e a lui particolare; meno però in qualche parte che ricorda lo stile di le Moine da cui aveva derivato i primi insegnamenti nell'arte. Alla Tavola XXIV, ove sono i due cavalli del Mocchi e quello di Bernino, trovasi anche la statua equestre di Pietro il Grande fusa da Falconet e posta sulla gran roccia di granito che dal fondo di una palude passò a servire di basamento a questa figura equestre, e per la grandezza della sua mole, e per l'enorme peso di quattro millioni circa fece parlar più di se stessa, che non si disse dell'opera dello scultore, sebbene ebbe molti contradittori, e fu presa di mira anche troppo ingiustamente dagli stra-

li dell'invidia. Vano è però cercare traccia di greco stile e di antica bellezza in quest'opera, la quale parve modellata secondo una singolare imitazione del naturale, non certamente scelto fra le più belle, più asciutte e più nervose forme dei cavalli. La figura umana però sembra produrre un effetto meno felice dell'equestre, poichè direbbesi mancare di nobiltà, e disdice vederla premere il dorso a un cavallo vestita di una sì lunga tunica.

Anche gli antichi vestivano la tunica e la clamide, ma montando a cavallo, e armandosi in battaglia, questo genere di vestimenti era più corto e adattato all'uso e a quell'agilità che è necessaria, e che nei monumenti veggiamo espressa costantemente. Se Pietro il Grande non fosse colle gambe allargate per premere il dorso al cavallo, sembrerebbe che la veste dovesse scendergli a' piedi; e una tunica talare non sarà mai adattata a quest'uso, quantunque esser possa strettamente propria della dignità civile o caratteristica della nazione (1). Anche in questo caso torna il ripete-

(1) Con pace del signor Diderot, non possiamo accordargli l'elogio ch'egli profonde persino a' vestimenti di questa figura. *L'habillement est simple et sans luxe: il embellit sans trop attacher, il est du grand goût qui convenoit au héros et au reste du monument*. Lettera di Diderot a Falconet nelle opere di Falconet vol. II. pag. 134. Ed in quello stesso volume l'autore della statua equestre,

re, che nei monumenti i quali dalla scultura sono eseguiti per conservare a'lontani posteri la memoria di fatti o di personaggi, è duopo servirsi dei modi più proprj e convenzionali dell'arte, giacchè le consuetudini, la ragione, il gusto ci prescrivono un linguaggio apposito e nobilissimo, dal quale ognuno che si scostò per voler servilmente imitare la natura, diede piuttosto nel falso che nel naturale. O almeno succederà che una tale imitazione sarà precisamente come il linguaggio basso e prosaico nella poesia epica, che materialmente esaminato è più naturale delle elevate espressioni del verso, o delle misurate combinazioni degli accenti e della rima. Ogni arte ha i suoi modi, le sue espressioni, il suo linguaggio particolare.

Quel di più che potrebbe aggiungersi intorno a questa statua, se avessimo potuto fare sull' originale diligenti ispezioni, sarà da altri che l' abbiano veduta più facilmente sviluppato secondo i principj dell'arte. Noi non ne abbiamo parlato che per quanto ce ne potevano da-

in una lunghissima lettera al sovraccitato letterato francese; si estende a dimostrare, che quel vestiario di Pietro il Grande non è nè russo, nè romano, nè antico, nè moderno. Ma quando doveasi aver ricorso all' immaginazione per transigere sulle consuetudini dell'arte, e sulle costumanze nazionali, pare che potesse farsi una scelta migliore di panneggiamento.

re un'idea medaglie e disegni, osando di avanzare assai meno il nostro giudizio su di tal monumento di quello che non fece il signor Falconet sui marmi e sui bronzi di Roma, d'Ercolano e d'Italia, sebbene non gli avesse mai visti. E quantunque per dar valore alle sue opinioni contro la bellezza e giustezza di movimento e di proporzioni del cavallo di Marco Aurelio, chiami in soccorso alcuni opuscoli in questa materia pubblicati dal signor Sally autore della statua di Federico V a Copenhagen, non vediamo con bastante evidenza che sia giusto il corollario delle sue osservazioni decidendosi *que le cheval de Marc' Aurele est loin d'être un beau cheval; et que l'artiste de ce cheval ne connoissoit ni la vérité des mouvemens, ni l'ostéologie d'un cheval . . . . qu'il est donc mal ensemble et d'une mauvaise proportion* . . . . Abbiamo anche più sopra indicato fino a qual punto egli sprezzasse i cavalli di Venezia, e que' di Montecavallo, citando in quel proposito uno squarcio di questo scrittore che altrove non ebbe ritegno in enunciare, che *si, comme la plus part de nos bons artistes le savent, et en conviennent, le cheval de Marc' Aurele est du même genre de ceux de Montecavallo, il est donc médiocre, puisque aucun vrai connoisseur (excepté les propriétaires) n'a jamais mis au rang de beaux ou-*

vrages de sculpture, ces derniers chevaux. È vero che nelle riflessioni sul gusto il signor di Alembert osserva come l'immaginazione riscaldata dall'effetto di qualche bellezza classica, quantunque il totale dell'opera da cui emerge sia mostruoso, pone un velo assai facilmente sulle parti difettose, giugnendo persino a trasformarle in bellezze, e ci guida gradatamente a quel genere di fredda e stupida approvazione che a forza di applaudire ogni cosa indistintamente non ci lascia sentire più alcuna emozione, genere di paralisi dello spirito che ci rende indegni e incapaci di gustare le bellezze reali: ma non può applicarsi ai monumenti di cui abbiamo parlato l'effetto di un tal prestigio, e ci vuole un genere di presunzione, e diremmo quasi di strana impudenza, a sentenziare di *mostruose* simili venerate opere dell'antichità, che non ottennero la sola ammirazione de' proprietarj.

Facilmente il signor Falconet potè imporre a'suoi scolari, quando nello stabilire una specie di scala di proporzioni ove determinare le gradazioni delle parti, pose in due colonne le dimensioni d'ogni membro del cavallo di Marc' Aurelio, e all' opposto vi mise il *bello naturale*. E chi poteva determinare questo bello naturale, assoggettandolo a calcolo e misura in confronto d'un'opera di greco artefice? Come

si possono mettere in bilancia, o compassare le dimensioni del vero, scelto secondo le convenzioni, il capriccio, e la fantasia d'un moderno artefice, in un luogo dove le abitudini e il gusto nazionale può dar preferenza piuttosto a una razza e a certe tali fattezze di cavalli che a un'altra, in confronto di tutti quegli studj che avrà fatto l'antico scultore in un paese ove erano cavalli di tante nazioni, e tanti monumenti di artefici insigni che lo avevano précceduto? Come si può mettere al confronto di misura materiale ogni membro partitamente di un cavallo vivente colle membra di un cavallo ideale gigantesco, e fatto per essere posto in una parte lontana ed elevata? Non si possono, ognuno il sa, pérder di vista una quantità di licenze e di riguardi, che nell'allontanarci dalle regole esatte dell'arte contribuiscono al miglior effetto dell'opera presa in totale: e chi volesse misurare le altezze delle trabeazioni negli edificj elevati, troverebbe che la rilevata misura si scosta sovente dalle regole convenute e precise, per supplire appunto con sagacissimo accorgimento all'accorciare apparente delle dimensioni verticali, a mano a mano che si allontanano dall'occhio. E se il consenso universale stabilì (non così ciecamente come il signor Falconet lo vorrebbe) la rinomanza al cavallo di Marc'Aurelio, sarebbe stato almen d'uopo, che

altrettanto convincimento o accordo d'opinioni vi fosse stato per determinare i veri canoni del *bello naturale* del cavallo, con cui venire a' confronti da esso proposti, e non stabilire simili decisioni sulla propria maniera di vedere e di giudicare.

Ma ciò che più evidentemente costituisce l'errore di massima in sì fatti giudizj, dedotti da confronti, si è che per solito, siccome su questo caso fu fatto, si prende ad esame una produzione singolá *individuale* della natura, piena per conseguenza di imperfezioni, e difetti inerenti a tutti quei prodotti sui quali influiscono le cause seconde, e si compara ad un opera dedotta dalle grandi osservazioni *sul genere*, e sul cumulo delle perfezioni primitive che i sommi artefici trassero dal tipo sublime del Creatore, medianti le più profonde speculazioni dell' intelletto. Costoro paragonano il ritratto materiale alla statua sublime e ideale, e non s'avveggono dell' assoluta mancanza di fondamento su cui stabilire un raziocinio.

Ed egualmente è stranissima l'induzione fatta dal succitato scrittore, che non essendo mai stata fusa in bronzo nelle forme trasportate da Roma a Parigi la statua equestre di Marc' Aurelio, come lo furono tante altre statue modellate sugli antichi monumenti, per ciò s' abbia ad inferire disprezzo di questa produzione.

L' essersi a poco a poco distrutto il modello in gesso della statua di Marc' Aurelio, in una delle corti del palazzo di Fontainebleau denominata da ciò la corte del *Caval bianco*, non fu forse effetto che della difficoltà e della troppa spesa per eseguire una tal' opera, allorquando non eransi colà per anche fusi bronzi di tanta dimensione; e i primi loro cavalli vennero dall' Italia già modellati e gettati col mezzo di Daniello da Volterra, e di Giovanni Bologna.

Quando poi Girardon, Bouchardon, le Moine furono in caso di gettare con ammirabile meccanismo di opera fusoria le loro statue equestri, non fu più questione di imitazione dello antico, e l' arte sul finire del secolo XVII e sul cominciare del XVIII era troppo divergente dalla severità dell' antica imitazione per aver cura del modello di Marc' Aurelio, che negletto sarà caduto a pezzi, lasciando appena il nome di *cheval blanc* al cortile dove era stato collocato.

Falconet sarà più escusato del crudo giudizio dato al cavallo del Bernini chiamato da lui *une des plus mauvaises et impertinentes productions qu' on puisse voir en sculpture*, di quello che delle troppo azzardate sentenze intorno ai cavalli di Venezia, di Montecavallo, e di Marco Aurelio; quantunque quest' ultimo, con quel rispetto che meritano le opere della maestra an-

tichità e senza lasciarsi affascinare da prevenzioni, si potesse riconoscere non esente da parecchi difetti in alcuna delle sue parti; ma non mai a tal modo che le bellezze non trionfino evidentemente sulle mancanze. Il sign. Cochin scrivendo a Falconet, pretendeva giustificare la sua maniera di vedere e di decidere in queste materie, o per meglio dire intendeva di spiegare, come le sue critiche riflessioni avessero un piccolissimo numero di approvazioni *in conseguenza del coraggio con cui egli svelava la verità senza riguardi*. Ma la posterità ha già pronunciato. Gli scritti di Falconet non si ristamparono, quelle sentenze non si confermarono, e in luogo di scemare il merito ai capi d'opera presi di mira, si sono meglio studiati, più per profittarne che per vendicarli, e sono saliti in maggior venerazione che non erano quando egli scriveva.

Fu però molto da compiangersi il signor Falconet, non tanto per le contrarietà incontrate allorchè si pubblicò il progetto o programma per la sua statua equestre, quanto per le traversie che provò al momento della sua esecuzione, diffusamente riportate nelle opere da lui pubblicate. Un povero artista è costretto a rompersi il capo le molte volte in una serie d'ostacoli insormontabili, che mettono ad ogni cimento la sua costanza del pari che il suo inge-

gno; e singolarissimo fu ciò che venne prodotto nell'estratto d'una memoria intitolata: *Position de la statue de Pierre le Grand dans la place à former entre l'hôtel du senat au midi, et l'amirauté au Nord, par le B . . . . . . de B . . . . . daté du 1 décembre* 1766 (1).

(1) « Pierre premier *en fondateur d'Empire,* dans la « majesté d'un Législateur (je ne parle pas ici de l'atti- « tude et des attributs de cette statue, je pourrois les don- « ner ailleurs) *regardant directement le cours de la Neva* « *contre le torrent de la quelle il est placé, et au quel il* « *en impose encore;* ordonnant la bâtisse de cette capitale, « de sa forteresse, de son port, de son amirauté, de ses douze « colléges, de son corp de cadets de terre et de mer, de « ses académies, de ses canaux, et des autres monumens « militaires et politiques qui entrent dans la constitution « d'une ville destinée aux objets que j'ai annoncés précé- « demment. Regardant *de l'oeil droit* l'amirauté, la ville « sur la gauche du fleùve, les palais impériaux, avec tous « les edifices et monumens qui la composent.

« *Ouvrant le même oeil*, et l'étendant sur le vaste « empire qu'il a reçu de ses pères, le quel il augmente « de nouvelles possessions, en même tems qu'il l'unit « plus intimement à l'Europe, en lui *ouvrant* toutes les « sciences politiques et militaires, les arts libéraux et « mechaniques, les manufactures, le commerce, la jon- « ction des mers, et des fleuves, et la navigation sur toutes « les mers du monde.

« *De l'oeil gauche* regardant une autre partie des fon- « dations, comme Vassili-Ostrow, la citadelle, les douze « colléges, les académies de sciences et de arts, le grand « port couvert de vaisseaux de toutes les nations, les ma- « gazins remplis de marchandises de quatre parties du « monde: *la bourse des marchands*, le corps des cadets « de terre et de mer, les hôpitaux pour les militaires, et

Precedentemente all' epoca in cui il signor Sally fece il monumento di Copenhagen, si vedeva già in quella capitale un altro monumento equestre innalzato alla memoria di Cristiano V,

« pour les marins avec tous les autres monumens qui existent dans cette ville.

« *Portant en même tems ses regards* sur la Finlande, « Carélie, Ingrie, Estonie, et autres provinces conquises. « Cette position me paroît la plus favorable et préférable « à toute autre.

Oeuvres d' Etienne Falconet. Tom. I. pag. 58.

Fra tutte le pazzie in genere d' arti è difficile che ne sia mai più stata immaginata una che equivalga in stranezza al far guardare una testa coll' occhio destro da una parte, e col sinistro dall' altra; e se non fossero cose riportate da contemporanei non sarebber credibili; quantunque a noi costa di certa fede in proposito di bizzarre commissioni date agli artisti, come un personaggio ragguardevole direttosi a uno gli disse: » scolpitemi un bambino che rappresenti il Figliuol di Dio; ma che gli sguardi, le braccia, le mani, ed i piedi, tutto rivolgasi al cielo verso l' Eterno padre. Abbia questo bambino il petto aperto da cui esca una vampa di amor divino: per l' apertura si vegga il cuore, e su questo cuore in basso rilievo sia scolpito il primo fallo di Adamo. » Questa commissione, che non venne eseguita, può far parte de' più bizzarri aneddoti in materia di arti. E questo ricorda il giogo che fu spesso imposto agli artisti nella composizione di molte delle loro opere, delle quali la posterità, ignorando le circostanze, talvolta incolpa ingiustamente l' esecutore; e ne richiama alla memoria come lo stesso Tiziano per aderire alle altrui direzioni nell' inventare, si vede aver peggiorato sommamente la composizione del san Pietro Martire ripetuta moltissimi anni dopo l' esecuzione del suo più conosciuto capo d' opera. Pio V, come buon frate domenicano, bramò di vedere che il santo Martire, non atterrito dalla presenza

di una grandezza maggiore del naturale, ma fuso in piombo dorato, come tutte le figure che lo simboleggiarono. Quest' opera che non levò un grido memorabile, fu di Abramo Cesare l' Amoureux, francese, allievo di Niccola Coustou, e di essa non abbiamo alcuna traccia che servir possa a darne idea ai lontani. Non così di quella eseguita da Sally, intorno alla quale fu stampato il seguente opuscolo in foglio: *Description de la statue équestre que la compagnie des Indes Orientales, à Copenhague, a consacré à la gloire de Frédéric V, avec les explications des motifs qui ont déterminé*

del manigoldo, imperturbato scrivesse la parola *Credo* sulla rena nella foresta dove fu trucidato; e per compiacere al desiderio del Pontefice, divenne l'azione tanto meno bella e così priva d'affetto e di pittoresco, che non vi si riconosce più il fuoco del maestro sublime che l'aveva prima tracciata con tanta bravura. Questa cognizione può trarsi dalla rarissima stampa finora sconosciuta a' biografi del Vecellio e a me comunicata dalla cortesia del coltissimo signor cavalier Majer veneziano, possessore di molte preziosità tizianesche, la quale è impressa coll' epigrafe *Titianus Vecellius eques caes. Pio V Pont. Max. faciebat. Franco Bertelli formis*. La prima composizione del gran quadro più celebre era già eseguita avanti l'anno 1537 come provano le lettere dell'Aretino. La seconda eseguita sotto il Pontificato di Pio V non potè farsi prima del 1566 in cui fu creato Papa; e Tiziano nato nel 1477 era già inoltrato nell'89 dell'età sua, non avendo perciò scemato in alcun modo il vigore nell'arte, come lo attestano molte altre belle opere posteriori.

le choix des différentes parties qu' on a suivi dans la composition de ce monument, par Jacques-François-Joseph Sally, Copenhague, 1771 *in fol.* E rendesi conto mediante altra opera simile anche della statua equestre di bronzo modellata da Schlüter nel 1692 e poi fusa da Giovanni *Jacobi* e posta nel 1700 sul ponte nuovo a Berlino in onore di Federico I soprannominato il Grande Elettore. Diversi bassi rilievi e quattro schiavi incatenati ne adornano il piedestallo e danno luogo a una riflessione di Patte nell' opera sui monumenti da noi altre volte citata, che gli ornamenti non sembrano adattati al soggetto, e vi stanno per semplice superflua decorazione, *car on a remarqué que ce prince ne fit aucune conquête.* L' opuscolo ha per titolo: *Discours sur la statue équestre de Frédéric Guillaume érigée sur le pont-neuf à Berlin par Ch. Ancillon* 1703 *fol.* (1). Fu forse questo libro che fece nascere a Bof-

(1) Schlüter nativo d' Amburgo, allevato a Danzica, studiò poi molto a Roma, e si compiacque del fare Michelangiolesco, come dimostrasi dal basamento e dalle figure che adornano questo monumento: ma la statua equestre è precisamente inventata e modellata come quella di Girardon, che in quel medesimo tempo era stata posta a Parigi. Lo stesso movimento nel cavallo, gli stessi panneggiamenti nella figura, e persino la medesima parrucca in foglio, secondando in tutto il bizzarro gusto di Francia che a quanto vedesi era in grandissima voga.

frand il pensiero di pubblicare nel 1743 la *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre d' un seul jet la statue équestre de Louis XIV en 1699*, e a Mariette la *description des travaux qui ont précédé accompagné et suivi la fonte en bronze d' un seul jet de la statue équestre de Louis XV, Paris 1768 fol.*

Non può negarsi ai francesi il merito di molta diligenza e sollecitudine nell' illustrare cogli scritti le loro opere, e in singolare queste ultime statue equestri di Francia, di Prussia, di Danimarca, di Russia; e qualunque sia il loro merito intrinseco, non mancano di tener conto d' ogni circostanza che le riguarda. Al contrario gl' italiani possono essere rimproverati per una specie di negligenza, poichè quasi non contano che il cavalier Fontana, il quale fu sollecito in render conto delle meccaniche da lui impiegate per l' innalzamento d' un obelisco; e ogni qualvolta ci accada di voler conoscere le circostanze che accompagnarono, o promossero, o seguirono le opere più insigni de' nostri scultori o architetti, ci conviene andar cercando fra le contradizioni degli scrittori che riferirono pochi cenni ed incerti di tradizioni volgari, o ci è d' uopo errare a tentone come se si cercassero notizie sepolte nel bujo della più remota antichità: e può forse ciò esser nato dal tenersi più conto dei lavori, che delle illustra-

zioni; dall'esser diretta la massa degli ingegni a creare le opere, piuttosto che a magnificarle, credendo di non abbisognare d'altri sussidj per elevarsi sulle estere nazioni, alle quali dettavano insegnamento coi fatti che prevalgono sempre a tutte le didattiche fatiche dei precettisti e degli illustratori.

L'ultimo dei cavalli, di cui si fa parola in questo nostro discorso su tal materia, è quello colossale che fu modellato da Canova per porvi la figura dell'imperatore Napoleone. Non già la prevenzione in favor dell'autore, ma il confronto con tutte le altre statue equestri potrà far conoscere a quanta distanza meriti d'essere collocato da tutte le altre produzioni di simil genere. La vibrazione e l'agilità del movimento, la sveltezza e maestà delle forme, l'unione del bello naturale e dell'ideale consultato sulle più classiche produzioni dell'antichità e sulla natura più scelta, pongono questa grand' opera nella classe delle maggiori di cui si onorino le arti italiane. Non può unirsi con più facilità di giacitura l'umana figura al cavallo, quasi facendo un inseparabile accordo di parti: nè alcuna delle figure sedenti sui cavalli da noi prodotti si adagia meglio, si volge con più naturalezza, si atteggia con più verità. La maestà del vestimento eroico senza unirvi alcun segno moderno di costumanza, non come con sì

infelice riescita fecero gli scultori francesi nelle statue dei loro re, si adatta mirabilmente all' oggetto che si era proposto lo scultore nel modellare un monumento di tanta grandezza. Forse Falconet vi applicherebbe alcuna delle censure fatte al cavallo di Marc'Aurelio, in quanto al movimento; ma non potrebbe in alcun modo riconoscervi quei difetti che risultano da un eccesso di grossezze e di pesante che si ravvisa nel collo e nel ventre del cavallo Capitolino. Non bisogna però in questo cavallo cercare le forme dei cavalli di Tessaglia, e di quelli che abbiamo riprodotti agli occhi dei nostri leggitori, i quali dal Partenone, e dalle medaglie antiche furono tratti. Simili fattezze non potevano consultarsi sul vero dal moderno scultore, il quale unicamente si propose di dar un modello di cavallo desunto da quanto di più scelto le odierne indigene razze offrir gli sapevano, corredato da tutto ciò che l' osservazione sui monumenti presentar gli poteva, senza scostarsi soverchiamente dal naturale.

Aggiungasi ancora, che trattandosi di opera colossale la quale da noi non può esser veduta in quel gran vano dell'aria che ne alleggerisce le forme, mal può giudicarsi sopra un modello esaminato in ispazio ristretto; e si osservi ancora il disaggradevole effetto della cruda bianchezza del gesso in cui vedesi modellato, la

quale sembra ingrandire soverchiamente alcune prominenze, e sembra dilatare le proporzioni, come succede in tutte le opere modellate; il quale ingrandimento dall' artefice calcolato, sparisce ogni qualvolta la statua debba esser fusa in bronzo, la cui tinta nerastra contro la luce dell' aria ingentilisce tutte le parti, e le fa sfuggire e le attenua talmente, che non direbbersi talvolta essere della stessa dimensione del modello, che solo ci rimane ad esaminare.

Questa grand' opera non venne ancora fusa, e sebbene per le umane vicende sembrava che l' Italia potesse rimaner priva di questo classico monumento, un benefico influsso fece che si trasferisse a Napoli il modello del cavallo, dove sappiamo già essere allestiti i preparativi per fonderlo in un colla statua di Carlo III, cui tanto debbe della sua prosperità quella bella parte d' Italia, rimpiazzandosi dal perito artefice l' altra che per anche non era stata modellata nella sua gran proporzione, e soltanto s' era veduta eseguita in un piccolo modello, di grandezza non maggiore del naturale.

INDICE

DEI CAPITOLI

DEL SESTO VOLUME

LIBRO SESTO

STATO DELLA SCULTURA

NEL SECOLO

DEL BERNINI

EPOCA QUARTA

CAP. I. *Stato d'Italia e degli studj dal 1600 al 1700 e osservazioni sulle cause principali della decadenza delle arti* . . . . Pag. 5

CAP. II. *Degli Scultori italiani che fiorirono tra il declinare del secolo XVI e il cominciare del XVII* 86

CAP. III. *Il Bernini, l'Algardi, il Fiammingo* 114

CAP. IV. *Altri scultori d'Italia* 174

CAP. V. *Scultori in Francia* 256

CAP. VI. *Delle statue equestri* 337